MARIN MARIAN

7A
E55M

CHIPUL GENIULUI

78
E55M

V
20

Marin Marian

CHIPUL GENIULUI
Eseu despre creativitatea exemplară

BIBL. JUDEȚEANĂ
„GH. ASACHI"
IAȘI

Editura Muzicală
a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor
București — 1991

586.941

CUPRINS

I. Prolog. Argument pentru idoneitate 7

1. Sugestiile „filosofiei deschiderii" (idoneismul) (p. 7) | 2. Pentru o filo-sofie a muzicii (p. 9) | 3. Preliminariile prezentei investigaţii (p. 11 |.

II. O cale de acces la laboratoarele creatorului de excepţie 19

1. Situarea în toposul originar al creativităţii (p. 20) 19. Destin şi geniu (p. 21) | 3. Relevanţa numită George Enescu (p. 25) | 4. Naţionalul şi universalul ca termeni esenţiali (p. 26|.

III. Ce-ar fi putut spune folclorul despre George Enescu 27

1. Fiu, moştenitor şi reprezentant (p. 27) | 2. Memoria actualizantă a folclorului (p. 28) | 3. Gîndirea savantă urmînd|gîndind lumina folclorului (p. 33) | 4. „Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte" (p. 36) | 5. Deschiderile mitului (p. 38) |

IV. Conştientizarea mătcii — ieşirea din matcă 40

1. Matca ce înseamnă cămin (p. 40) | 2. Înstrăinarea exterioară (p. 41) | 3. Transubstanţializarea (interioară a) originii (p. 42) .

V. Perpetua amnezie şi anamneză a folclorului 44

1. Treptata uitare a uitării (p. 44) | 2. Amintirea uitării (p. 46) | 3. Reamintirea amintirilor şi uitarea reamintirii (p. 49) | 4. Conţinutul anamnezei (p. 50) | 5. Lucrarea geniului (p .52)

VI. Reîntoarcerea la origini? — sau, persistenţa şi subtilizarea originilor 53

1. Inalienabilitatea mătcii. Statornicie. Toposul-loc (p. 53) | 2. Recapitularea arheologiei cantitative (p. 54) | 3. Interiorizarea subiectivă a obiectivităţii. Semnificaţiile monodiei şi unisonului (p. 55) | 4. Exteriorizarea interiorităţii obiective. Sondaj al arheologiei calitative (p. 82) | 5 . Spiritualizarea principiilor fundamentale ale folclorului (p. 64) |

VII. Coborîrea la temei şi noimă, arheu şi fire. Matca mătcii şi sinea sinelui. Arhealitate. 70

1. Revelaţia sinelui (p. 70) | 2. Întoarcerea originilor în ele însele (p. 71) | 3. Calea către arhei (p. 73) | 4. Accesul la eternitate (p. 77).

VIII. Introducere în lumea arheilor. Baza prepentatonică a melodicii enesciene 79

1. Semen entis. Arheii ca principii şi elemente prime, concret structurante (p. 79) | 2. Ipostaze enesciene. Arhei predominanţi (p. 83) | 3. Aspecte ale evoluţiei arheilor primi (p. 98) | 4. Arhei secunzi (p. 101) | 5. Arheii: repere pentru universul arhealităţii şi al semnificaţiilor sale (p. 108) |

IX. Încercare asupra relevanţei filosofice a arheilor enescieni. Eseu de estetică experimentală. 111

1. Arhetip şi arheu. Precaritatea primei noţiuni (p. 111) | 2. Conţinut şi semnificaţie arhegetică (p. 114) | 3. Esenţa actului filosofic şi esenţa actului creator: locul arheilor, gîndirea gîndirii, relevarea adevărului aletheic şi cunoaşterea apofat că (p. 116) | 4. Perspectiva enesciană a gîndirii arheilor (p. 122) | 5. Introducere în semantica arheică şi în hermeneutica arheilor enescieni (p. 125) | 6. Cîteva precizări privitoare la antropologia filosofică enesciană (p. 142).

X. Reflecţii asupra biografiei omului interior ca filosofie trăită 146

1. Irelevanţa esenţială a psihologiei abisale şi a istoriografiei (p. 146) | 2. Capodopera eului. Responsabilitatea, înţelepciunea, ştiinţa şi arta de-a fi (p. 148) | 3. Toposul exis-

tențial și ființial al creatorului de excepție (p. 151) | 4. „Compoziție de grup“ (p. 156) | 5. Reeditarea „sophos“-ului antic (p. 163) | 6. Propășirea pe treptele realizării ființei. Existențialismul sophianic și înaintarea-ntru spirit (p. 172) |

XI. „Ultimul Enescu“ sau Ce este heterofonia 178

1. „Ultimul Enescu“ și „ultimul Heidegger“ (p. 178) | 2. Viziunea românească asupra onthosului privit ca ființă și ca plenaritate ființială (p. 181) | 3. Limbaj formal și Weltanschauung la George Enescu (p. 185) | 4. O nouă întemeiere a românescului. Reprezentarea ființei , a plenarității și devenirii ființiale (p 186)

XII. „A fost odată ca niciodată“. Notă la o poveste a întîmplărilor culturale 193

1. Întîmplarea numită „Enescu — Brâncuși — Blaga“. Trei eroi de destin mioritic (p. 193) | 2. Ondulatoriul ontologic (p. 194) | 3. Logica pendulatorie a heptadei enesciene (p. 196) | 4. Destinul ondulatoriului românesc (p. 198) | 5. Tema de ondulat (p. 206).

XIII. Am biruit destinul — am ieșit din folclor! 209

1. Destinul care-și caută geniul (p. 209) | 2. Simbolurile a două chipuri: național și universal (Alecsandri — Caudella și Eminescu — Enescu) (p. 214) | 3. Biruind destinul, am cîștigat Destin (p. 218) | 4. Datul folcloric și datul simfonismului apusean (p. 221) | 5. Influențele catalitice. Sensurile călătoriei exterioare sinelui (p. 224) .

XIV. Ubicuitatea numită George Enescu. Patru definiții ale enescianității 228

1. Substanță și întemeiere ontologică (p. 228) | 2. Stil și adeverire gnoseologică (p. 229) | 3. Bornă și normă axiologică (p. 231) | 4. Modelul praxeologic (p. 232) |

XV. Paralaxe finale pentru tema propusă 235

XVI. Epilog. Reargument pentru idoneitate 239

1. Consecințe pentru subiectivitate (p. 239) | 2. Ascultarea care precede înțelegerea, înțelepciunea și marea etică (p. 240) | 3. Iubirea de George Enescu (p. 244) |

NOTE 247

I

PROLOG. Argument pentru idoneitate

1. Sugestiile „filosofiei deschiderii" (idoneismul). 2. Pentru o filo-sofie a muzicii / 3. Preliminariile prezentei investigaţii /

1. Sugestiile filosofiei deschiderii (idoneismul)

În filosofia ultimelor decenii, şi în urma neoraţionalistului elveţian Ferdinand Gonseth, se vorbeşte astăzi tot mai mult despre idoneism şi idoneitate. Conceptul acesta de idoneitate (de la lat. *idoneus* = „apt, capabil de") ajunge a stabili şi defini în fond aspectul sau funcţia capabilităţii unei valori, unui obiect, metode sau domeniu de studiu şi reflecţie (ştiinţă, artă etc.) de a funcţiona şi fuziona în afara universului său ontonom, autonom şi absolut, de a intra, de a fiinţa în relaţii muliple şi variate, armonice şi eficiente cu alte valori, tehnici, obiecte şi domenii de investigare, recte de instigare şi de întrupare a gîndirii şi praxisului[1]. Tehnic şi metodologic, idoneitatea enunţă calitatea *deschiderii* unui obiect sau orizont anume (ştiinţă, artă etc.), condiţia şi calitatea raportării şi corelării sale, capacitatea de a răspunde (a corespunde = a co-răspunde) exteriorului său, de a intra în sincronie, în schimb informaţional, de a defini prin sine universul colateral sieşi şi de a fi definit el însuşi prin acesta. Termenul deci, reflectă pînă la urmă măsura şi condiţia co-incidenţei şi regăsirii — a regăsirii de sine în altul, în afara sa şi a regăsirii altuia în sine —; regăsirea particularului, faptului izolat, reflectării individuale (o ştiinţă/artă anume) în generalul şi universalul fundamental al formelor de cunoaştere şi de conştiinţă. Idoneitatea defineşte o calitate, o proprietate ontică; ea are relevanţă ontologică atunci, conceptul exprimînd o valoare ontică. Şi încă, pe lîngă aceasta, una etică şi epistemologică. Îi spunem etică deoarece idoneismul atrage atenţia obiectului (unei forme de cunoaştere particulară) de a ţine cont de ceea ce există, se desfăşoară şi dezvăluie în jurul individualităţii sale şi de a colabora, de a se corobora sferei integratoare şi totalizatoare a acestei „împrejurimi"; idoneismul îi acordă şi constituie semnului particular conştiinţa existării sale organice în sistem. El acţionează deci asemeni acelei deschideri care îi dă şi constituie individului conştiinţa existenţei sale organice la lume, ca lumea şi prin lume. În felul acesta, să dăm un exemplu, ştiinţei şi tehnicii, relevîndu-le şi cultivîndu-le idoneitatea proprie, adică în contextul propriu, idoneismul le poate reda şi impune conştiinţa funcţionării lor exclusiv în folosul omului concret şi al societăţii reale, necesitatea resupunerii demoniei tehnocrate idealului pacifist şi generos al apărării, înnobilării şi servirii neîngrădite a fiinţei umane, bunul simţ al dezvoltării nediscrepante şi inalienante.

Cu alte cuvinte, idoneismul este o deontică şi o epistemologie, deoarece prin sine, subiectul şi obiectul particular îşi află împlinirea datoriei şi necesităţii de a răspunde exteriorului subiectualităţii şi obiectualităţii proprii, vecinătăţii subiectuale şi obiectuale, *lumii* subiectelor şi obiectelor de existenţă şi de cercetare, cos-

mosului noetic. Este vorba aici de o datorie şi necesitate ce ţine de etica internă — cel puţin, dacă nu chiar de logica internă — proprie oricărei ştiinţe şi arte, şi de aceea: comună ştiinţelor şi artelor, condiţie intimă a cunoaşterii. O etică comandată, ordonată, impusă în mod suveran, autoritar şi indiscutabil de principiile, de raţiunile supreme antropologice şi umaniste care le îndrituie acelora rostul, pe care acelea le deservesc fără nici o rezervă egotică şi înafara căror protectorat nu-şi află îndreptăţirea de-a fi. Idoneismul împiedică vitalizarea şi resuscitarea atitudinilor extremiste, speculativist-serbede, puriste şi solipsiste. El amendează fetişizarea oricărui obiect şi subiect de cunoaştere, închiderea în sine ca fals reflex al specializării şi autonomiei, admonestează individualismul şi ierarhizarea. El suspendă îndărătnicia autonomizării abuzive, radicaliste, stimulînd deschiderea, reciprocitatea, administrînd şi priveghind buna colaborare şi înţelegere (= aprehensiune şi comprehensiune) cu restul din „afară"; el indică şi favorizează corelarea obligatorie sferei mai vaste a cunoaşterii şi comunicării în general; prin el „departele" devine propriu, „străinul" ajunge preajmă şi „afara" — „lăuntru" al lucrului care şi-a cultivat idoneitatea, care s-a deschis idoneic. Astăzi, idoneismul este o concepţie filosofică, un curent filosofic ce-şi asumă rolul unui organ de control şi de intermediere între funcţiile, modurile şi domeniile cunoaşterii. Dintr-un aspect pozitivist, funcţional, al raţionalismului contemporan, idoneismul devine astăzi o cale a îndreptării, adică a adeveririi şi umanizării cunoaşterii, o filosofie. Aceasta, în măsura în care el este o viziune, un mod de a privi lucrurile; nu în, pentru şi prin sine, ci prin idoneitate şi prin idoneitatea lor. Oricum, *idoneismul* este mai întîi, mai înainte de orice elaborare de perspectivă, un cuvînt în plus cîştigat de contemporaneitate pe drumul căutării ardente a unui vital *nou umanism* — aspiraţie spre care se îndreaptă în mod absolut necesar cuonştiinţa culturii sfîrşitului mileniului nostru.

*

În istoria fiecărei ştiinţe, vine o vreme în care, după ce s-a dezbărat de orice intruzii ilicite şi improprii, după ce şi-a delimitat precis de alte obiecte şi tehnici pe cele proprii de exploatare şi desfăşurare, după ce şi-a cîştigat şi impus deplina autonomie, performanţă, recunoaştere şi prestigiozitate a individualităţii sale în momentul apogeului său, poate să rămînă pe mai departe în universul conţinutistic ori metodologic primar, legat strict de obiectul şi metoda proprie şi tradiţională şi astfel, trenînd, să se dogmatizeze, să îngheţe şi să stagneze într-o developare limitată, numai pentru (şi la) sine, şi care devine redundantă, reiterantă şi revolutivă. Ori, cealaltă alternativă ce-i stă în faţă, salutară, este să refuze şi să renunţe de acum la raportarea strict autologică şi autotelică, la susţinerea şi justificarea specificităţii şi unicităţii sale, deschizînduse, re-venind şi aşezîndu-se, cu noua sa faţă, la răspîntia despărţirii de „restul" ca la aceea a întîlnirii din nou, solidare, a tuturor formelor de cunoaştere şi de conştiinţă. Este ceea ce, ca formulă din urmă şi ca idee, dacă nu chiar ca „alternativă", îi sugerăm şi îi suscităm muzicologiei. Muzicologiei, pe care o înţelegem aici nu atît ca pe o „ştiinţă despre muzică" (logos — raţiune/ştiinţă), ci, într-un sens originar, mai apropiat etimologiei prime a logosului, ca „rostire despre muzică" (logos — cuvînt, discurs, rostire); poate chiar mai mult, ca, într-un fel, „conştiinţă a muzicii".

Acestei muzico-logii deci, capabile de a dovedi arta sonoră drept pildă exemplară a desfăşurării şi exprimării spiritului uman, drept limbaj autentic cu o capacitate (semasiologică) deplină de reprezentare a unei discursivităţi esenţiale în plan abstract, acestei muzico-logii, al cărei logos să poată identifica invoca sau releva

logosul adînc şi înalt de dincolo de substanţa materială a implîntării muzicii în concret (aspect cu care se ocupă istoria muzicii, teoria, analiza stilistic-formală, compoziţia, organologia, armonia, contrapunctul, polifonia, critica etc. — toate relevînd chipul şi modul esenţial de rostire artistică al muzicii, dar nu şi pe acela esenţial de *rostire esenţială* sub formă artistică, al muzicii); acestei logografii sau logosofii purtate dinspre şi înspre muzică, i se cuvine punerea în concordanţă cu toate celelalte criterii, metode, valorizări, recunoaşteri şi interpretări valabile şi la nivelul la care a ajuns înţelegerea şi interpretarea umană din istorie pînă în contemporaneitate.

Astăzi, muzicologia nu are o „nevoie" deosebită de pluridisciplinaritate. (Termenul din urmă este valabil şi prezent numai în plan formal.) Căci pluridisciplinaritatea i-a fost dintotdeauna condiţia sa de a fi ca ştiinţă în corpusul esteticii, ca ramură în corpusul ştiinţelor artistice (adică despre arte), ca element în corpusul cunoaşterii umanist-liberale şi ca estetică în corpusul artistic. În schimb de idoneitate are o vitală nevoie muzicologia — rostirea/gîndirea despre muzică —, atunci cînd apare ca un discurs teoretic în apropierea intimă a discursului non-noţional, ca teoretificare a inefabilului (muzical), de determinare raţională a indeterminantului ntuitiv, ca estetică nemorfologică ci hermeneutică, ca iubire şi ca înţelepciune — cum şi este muzica însăşi —, deci, ca filosofie a muzicii.

Face parte din conştiinţa de sine şi din trezirea acesteia ca, descoperindu-şi şi cultivîndu-şi funcţia sa idoneontică şi idoneidetică (compunerea acestor termeni este desigur artificioasă dar am făcut-o numai pentru a accentua asupra convergenţei semantice a termenilor afiliaţi şi care, în felul acesta, încă o dată dovedesc despre natura ontică şi eidomatică a idoneităţi), muzicologia să-şi asume răspunderea şi riscul de a justifica, prin sufragiul şi acordul ei demonstrat, calitatea artei de parte revelatoare şi conţinătoare (în mod specific) a întregului (de) spirit uman, *pars pro toto*, calitatea muzicii de cuprinzătoare, prin excelenţă, fără limite şi prefăcătorie a tuturor funcţiilor contingente creativităţii spiritului uman, particularul care reproduce perfect generalul. Această cuprindere şi reprezentanţă de care — prea puţin ştiind-o însă indiferent de aceasta — se face răspunzătoare muzica, are loc într-o formă a cărei (re)cunoaştere şi înţelegere transcede accesul raţional, logic, speculativ ori intuitiv al filosofiei, dar care, totuşi, rămîne în dreptul şi puterea filosofiei de parţială palpare, de relativă inteligibilizare, cîtă vreme aceasta din urmă rămîne tărîmul şi instrumentul dezvăluirii prin excelenţă a lumii, a ordinii şi a realităţii de natură şi spirit. Pentru că asupra adevărului după care arta şi subiectul artistic este expresia sensibilă a perceperii şi reprezentării intuitive a lumii (-existenţei-ordinii-universului etc.) ca totalitate şi întreg, şi că funcţia sa primă este de a prilejui metamorfoza spaţio-temporalităţii subiective în care se desfăşoară interioritatea spirituală umană a percepţiei şi reprezentării prin care subiectul ia act de conştiinţă/cunoaştere şi prin care acesta se raportă la lume, pentru că asupra unor atare aspecte numai filosofia (estetica filosofică) este în stare să ilumineze, iată de ce reflecţia şi rostirea despre muzică are nevoie de filosofie, de spiritul asumat al acesteia.

2. Pentru o filo-sofie a muzicii

„Deschiderea" muzicologiei are loc deci, prin filosofie. *Idoneitatea se dobîndeşte prin deschiderea sa către şi în filosofie*. Prin care, ea dobîndeşte o nouă conştiinţă de sine; o conştiinţă ce nu va mai fi una a sinelui său, propriu, unic, ireferenţial şi individualizat, ci acea conştiinţă largă de dincolo de sine dar în care îşi află propriul sine corelat — corelaţia de sine —, identificat similia similibus, sinonimizat

mutatis mutandis, conştiinţă care conţine toate sinele diferitelor/diverselor, particularelor conştiinţe. Deoarece parcursul, travaliul tuturora nu vizează ca ultimă finalitate decît îndeplinirea unui sens filosofic, înfăţişarea şi accederea lumii lor văzute înspre nevăzutele — reale, vitale, intuibile filosofic. Între punctul, momentul lor de înfiinţare, de pornire, şi acela de finalizare, de încheiere în interioritatea umană — extreme istoric, gnoseologic şi axiologic de certă sorginte şi însemnătate filosofică, se desfăşoară amplul, propriul, ireferenţialul şi închisul în sine drum („metodic") de dezvăluire şi de desvoltare. În spatele căruia însă, în ciuda suficientei şi autarhiei sale obiective şi obiectuale, abstrase generalizării şi delimitate ferm specificului lor empirial, tot calea regală a atotcuprinderii şi atotcunoaşterii: singura esenţialitate, specific şi particular umană, faţă de care oricare din celelalte proprietăţi rămîn motivaţii individuale, argumentizări particulare şi denotaţii locale, funcţională rămîne — la modul proxim şi optim — tot filosofia. În faţa omului şi de pe urma omului *(administrator al spiritului)* orice existent, adică real prezent sau posibil, îşi *are* conştiinţa sa filosofică. Muzicologia la care ne gîndim noi (şi ne gîndim întotdeauna la acea musico-logie asupra căreia deja convenisem) reprezintă şi înfiripă traducerea în rostire (noţională) a conştiinţei filosofice proprie artei sonore.

Muzicologia românească trebuie să-şi dezvăluie sieşi acea ramură de domeniu transştiinţific şi transobiectivist, domeniu de al cărui protectorat şi statut beneficiază estetica filosofică şi filosofia propriu-zisă. Muzicologia trebuie deci deprinsă cu exigenţele verbului şi gîndului filosofic, ca şi cu mlădierile poiematice (ne referim la *poiesis* şi nu la *poesis*), ale căror spirit şi formă creatoare le îmbracă inevitabil şi indispensabil acest verb şi acest gînd atunci cînd se exercită asupra artei.

Şi apoi, ce-ar fi estetica dacă s-ar rezuma la a consemna doar o „ştiinţă despre frumos" şi n-ar lăsa a se zămisli în ea şi a purcede din ea şi o „filosofie a frumosului", o „conştiinţă despre frumos"? Tot aşa, acùm, cînd muzicologia noastră a ajuns bine acolo unde trebuia să ajungă: la soliditatea, autoritatea şi reprezentativitatea ei de ştiinţă — propriu-zisă, curată, matură —, din iubirea aceasta a ei pentru sine însăşi, pentru propriul obiect drept ştiinţă şi tehnică, drept praxis empiric, ea trebuie să se deschidă pentru „iubirea de înţelepciune", pentru muzică drept filosofie, pentru o filosofie a muzicii, pentru filosofia din muzică.

*

Arta poate să existe şi fără filosofie. Reciproca (aserţiunii) rămîne însă mai puţin valabilă. Dar revelator este faptul că, odată cu arta a apărut şi filosofia. Exerciţiul „estetic" originar consemnează — spun specialiştii — un exerciţiu filosofic; exercitarea artei însemnează exercitarea (intrinsecă a) filosofiei. De arta începuturilor se leagă toată filosofia originilor şi originea întregii filosofii. De acolo şi de atunci arta a rămas pentru totdeauna argumentul filosofiei şi sub imperativul acesteia. *Iată pentru ce, de unde şi de cînd exist eu* — spune filosoful arătînd spre opera de artă.

Adevărul a mai fost însă atins uneori; dar nu îndeajuns pentru a deveni bun comun. „Ceea ce nu a fost întîi gîndit de artist nu poate fi gîndit de filosof sau de omul de ştiinţă" — s-a spus [2]. „Arta nu are un obiect deosebit de al filosofiei, obiectul ei neputînd fi decît tot ideile, dar în chip mai obscur" [3]. „Prin însăşi natura lor, relaţiile dintre estetică şi filosofie au un caracter bipolar. Experienţa estetică îşi dobîndeşte iluminarea critică în termeni filosofici, dar, în acelaşi timp, tot ea este aceea care pune la dispoziţia filosofiei însăşi dimensiunea propriului său lucru, propria sa reitate, sfidarea întruchipată de forma sa semnificantă, de

natura sa, de „logosul“ său, de caracterul său de produs al imaginației transcendentale“ [4].

Dacă, revenind la cazul nostru, rostirea despre muzică se deschide către și în filosofie, din faptul acesta filosofia este cea care are de cîștigat mai întîi. Dacă pentru muzicologie filosofia înseamnă numai idoneism, pentru filosofie, rostirea despre muzică înseamnă conținut al acesteia, materie primă.

3. Preliminariile prezentei investigații

Deoarece cartea noastră se adresează spiritelor receptive la filosofie și acelora iubitoare *întru filosofie* a muzicii, deoarece ea reprezintă aplicarea unei teme de natură filosofică la o problemă de gîndire estetică, aplicarea unei teme din planul estetic în orizontul filosofic, nu ne putem permite totuși să facem popularizarea anumitor straturi și aspecte ale filosofiei românești și universale — pentru cei mai apropiați intelectual de exegetica muzicologică — și nici să apelăm la popularizarea unora dintre termenii și tehnicile de specialitate muzicologică — în favoarea celor de formație filosofică sau de cultură generală medie. Pentru fiecare din categoriile cititorilor noștri familiarizarea cu cîteva din elementele, tehnicile și conceptele celor două domenii de cunoaștere se presupune a fi fost minimal întreprinsă; altfel lectura devine greoaie, impunînd verificarea și regîndirea unor concepte și fragmente din text. Totodată considerăm fondul mediu de cultură suficient de ridicat și bogat, iar pe de altă parte constatăm existența unor suficiente lucrări introductive, pentru ca lucrarea noastră să nu reclame necesitatea aprofundării prealabile a literaturii de specialitate. Iată pentru ce credem de datoria noastră și în numele cursivității textului aci de față a nu recurge la explicații și interpretări academist-ortodoxe cu scopul de a informa cititorul asupra oportunității, utilității și operativității fondului lexical și ideatic — filosofemic sau muzicologic — utilizat. Presupunem astfel cunoscut semanticismul autentic al unor termeni și diferența metodologică a unor categorii pentru a ne considera limbajul apt de a fi receptat de un public foarte divers, apoi, pentru a considera inutil de a proceda la efectuarea unor delimitări, precizări și specificări deja consacrate asupra sensurilor, și, totodată, pentru a crede inutil de a încerca să le ferim noi de ambiguitățile, impreciziile și improprietățile în care asemenea termeni se mai scaldă adeseori în conștiința publică și chiar în mass-media. Pentru ca cititorul să poată fi receptiv față de plasticitatea și nuanțarea, față de ingredientul critic și creator care intervine în discursul textului de față, este însă preferabil ,ba chiar strict necesar, să aibă o minimă apetență spre reflecția novatoare, spre filosofare; nici minima familiaritate cu sensurile autentice ale termenilor filoscfici și muzicologici deja consacrați nefiind de un folos neglijabil. Dar o anumită manevrabilitate, o anumită intuiție a polisemiei, a „deschiderii“ de care acești termeni și limbaje se pot face capabili iată ce vrem mai întîi să îi sugerăm cititorului nostru și spre ce năzuim a-l deprinde. Fiindcă în împrejurările discursivității de față numeroși termeni, idei și teme capătă relevanțe aparte ori funcționează în virtutea unor valabilități mai abstrase, ascunse dogmei, subtile. În consecință, aprecierea atît în detaliu a textului cît și în profunditatea de ansamblu a eseului nostru se bizuie oarecum pe — dar și (după cum sperăm) incită către — o reciprocă avizare de ambele părți ale cititorilor cărora ne adresăm: melomani și specialiști muzicologi pe de o parte, publicul larg de cultură și de for-

mație umanistă, toți cei interesați de probleme ale cugetării și artei, pe de alta. Căci o filosofie a muzicii, în cazul nostru, nu se poate naște decît numai respectînd și consolidînd rigorile și scopurile impuse de amîndouă din domeniile și perspectivele care concură: filosofia și muzicologia.

Discursul textului nostru este împovărător pe alocuri, rămînînd pînă la capăt deglutibil doar lectorului răbdător și concentrat, netentat cu orice preț de lectura facilă sau de cursivitatea ei liniară. Aceasta, deoarece eseistica noastră vrea să rămînă mai degrabă rezonabilă și veridică decît deținătoare de adevăruri absolute, mai mult maieutică și nu obtuz raționalistă, persuasivă și nu demonstrativă, formatoare și nu informatoare. Ea vrea să instige și să atragă gîndirea lectorului la a intra în mers dialectic, meditativ, euristic și critic, și nu să o oblige și convingă cu o pledoarie de forță; să o antreneze în vederea unei angajări personale în efortul cunoașterii, și ale cărei descoperiri să îi aparțină astfel, și nu să se lase purtată de iureșul unei argumentări teziste și hegemoniste, pe care ar fi altfel constrînsă ori să și-o însușească ori s-o desfidă total.

Filosofii de „adevărată clasă" ne vor putea acuza de romantism filosofic dacă nu vor putea vedea în acesta, exact ca și în romantismul enescian, o tehnică recuperatorie, o reîntoarcere către originile orale și monitoriale ale filosofării; ale acelei filosofii originare care constituia nu o disciplină teoretică, de rigiditatea elaborării logicii formale ori de indiferentismul și non-umanismul speculației sofiste, ci care năzuia către ridicarea unui sistem — edificiu paideumatic, formator, sporitor al omului întru cultura spiritului. La fel, numai o îngustare de vederi va putea determina pe specialistul muzicolog să vadă printre aceste rînduri antipozitivism, „pseudoexegetică", „speculativism kretschmerian", parascientism ș.a. Toate aspectele necanonice care se întîlnesc în aceste pagini se doresc sesizate și luate ca niște subterfugii prin care încercăm să ne relevăm conținuturile prin termeni mai precișI sau mai apropiați realelor calități ale lucrurilor semnificate, prin interpretări mai largi, după măsura vastității obiectului și semnificației la care se referă. Prin „construcțiile" (formale și operaționale) ca și prin terminologia și stilistica noastră nu încercăm decît să ne apropiem de adevărul mai de adîncime al lucrurilor, aducîndu-le la reprezentativitatea și elocvența prezente în planuri subtile, oricum superioare, ale semnificării.

Am încercat în fiecare moment să nu ne oprim la „fapte" ci să citim înăuntrul lor, să ne deslușim și, dezvăluindu-le, să ne relevăm adevăratele înțelesuri, acelea adînci, implicate în „mica istorie". În aceasta din urmă am căutat gradul și greutatea în care se lasă surprinsă și se face cuprinsă „marea istorie" (Nu va fi îndemnat de altfel chiar George Enescu: „Nu vă pierdeți în mica istorie!"?) Întrucît însuși marele creator era unul trăind cu totul (întru tot și în toate) în orizontul marilor semnificații: întrucît geniul este o capodoperă istorică a marilor semnificații; viața lui le concretizează, le întrupează pe acestea. „Culmea nenorocirii este că eu văd totul la dimensiuni mari" — spune la un moment dat Enescu în *Amintirile* sale[5]. Dar o spune astfel numai pentru a se autoironiza cu candoare, așa cum o făcea adeseori pentru a-și atenua funciara sa gravitate și pentru a rămîne în proverbiala-i morație și modestitate. Noi avem de înțeles aci tocmai culmea măreției sale caracteriale: a vedea totul, a înțelege totul la dimensiuni înalte, a sesiza dimensiunile înalte ale tuturor lucrurilor. La fel și noi avem datoria de a nu ne lăsa furați și astfel induși în eroare de valurile mici, ale „micii istorii", care atrag atenția mai ușor dar ascund dimensiunile mari, adînci, ale mării. Despre cel ce privea *„totul"* la dimensiuni mari, dacă nu ne poate servi ca o pildă pentru a avea și aplica în toate un asemenea principiu călăuzitor, despre el însuși măcar să ne obij-

nuim a-i vedea toate lucrările, chipurile şi faptele sale la dimensiuni mari, cuvenite. Dacă în intenţia noastră se află o asemenea exegeză esenţialistă, inevitabil o hermeneutică şi o fenomenologie, principiul fundamental de care metoda sa ascultă nu este altul decît unul conform căruia, în fond, „voinţa de cunoaştere trebuie să înceapă prin a se face complicele obiectului în puterea pe care el o are de a ne rezista“ [6]. Deci nu repetînd cele spuse şi nu limitîndu-ne cunoaşterea la ele ne vom spori înţelegerea lucrurilor; în cazul unei exegeze enescologice prin urmare, absenţa unei „complicităţi“ *enesciene*, a unei viziuni integratoare şi re-dimensionate („totul la dimensiuni mari“), care să străpungă „rezistenţa“, tăcerea şi neevidenţa semnificaţiilor şi dimensiunilor mari, nu poate să ne mai fie fecundă.

Cu certitudine orice epocă, cultură sau personalitate creatoare îşi au coeficientul lor de redundanţă. La Enescu deasemenea putem remarca un tribut dat epocii, limitelor comunicării sau discreţiei în ce priveşte expresia unor gînduri şi în formularea (noţională a) tematicii creaţiei sale. Dar noi am găsit de cuviinţă să lăsăm epocii ce-i al epocii, să ignorăm ceea ce ţine de destinul mărunt, anecdotic şi omenesc, deci perisabil, al genialităţii, ataşîndu-ne (interesul) numai de ceea ce aparţine unui destin mare şi nepieritor, de ceea ce este exponenţial şi pilduitor, măreţ şi esenţial de luat aminte.

*

Pentru a putea fi înţeles şi mai bine vom deschide o paranteză — totodată pregătind cititorul şi introducîndu-l în stilul nostru abundînd în paranteze şi paralele preparative — apelînd la o analogie cu un subiect tratat de Anton Dumitriu în cartea sa *Philosophia Mirabilis* [7]. Acesta, căutînd să redea un sens originar deţinut de filosofie în antichitatea elină, se opreşte asupra dimensiunii şi formei acroamatice, esoterice a cugetării şi educaţiei intelectuale din vechime. Descoperind-o pe aceasta nu ca pe o parte obscură şi tăinuită a teoriilor şi învăţăturilor filosofilor antici ci ca pe una intrinsecă teoriilor lor publice dar al cărei conţinut aparte stă în diferenţa de nivel al semnificaţiei şi interpretării, gînditorul nostru conchide că „pentru a putea înţelege acest gen de filosofie, trebuie să fii cunoscător, să te afli pe o anumită treaptă a cunoaşterii“. Cu alte cuvinte, aspectul acroamatic al semnificaţiilor şi înţelesurilor rezidă numai, şi nu există decît, pentru o anume categorie de public: acela mai familiarizat cu gîndirea transmisă personal de magistru, acela cu interesul şi vocaţia filosofică dezvoltate înăuntrul sistemului şi şcolii urmate. În timp ce aspectul exoteric (pur ştiinţific, tehnic, practic, poetic, moral etc.) era inteligibil tuturor celor interesaţi intelectual, publicului larg. Deosebirea esoteric-exoteric lua fiinţă deoarece textele filosofice se bazau pe polivalenţa „puterii de semnificaţie a cuvintelor“ (cum se exprimă Aristotel). Pentru acest motiv accesul la nivelul esoteric (sau acroamatic) pretindea şi presupunea o capacitate intelectuală specializată, dobîndită de către cei sensibilizaţi, pregătiţi în mod special în scopul *pătrunderii* în „energiile semnificative ale verbului“ [8]. Tot astfel găsim şi noi şi încercăm în filosofie o acroamatică a muzicii şi a muzicologiei. Şi tot astfel gîndim şi noi opera (arta, viaţa şi activitatea, într-un cuvînt genialitatea) numită George Enescu, încercînd cuprinderea şi surprinderea acestui regim supratextual al semnificaţiilor din planul de dincolo de ceea ce rămîne de văzut ochiului, de auzit urechii, de „bucurat“ publicul meloman de urmărit interpretului muzical, de sesizat criticului muzicolog şi altora. Existînd în toate lucrurile — şi cu atît mai mult în acelea complexe (cum sînt realităţile geniului şi viziunii artistice) — planuri

succesive și suprapuse de inteligibilizare, trebuie să se înțeleagă efortul nostru drept unul menit a surprinde *altceva* din (sau *altfel*) obiectul ce ne preocupă și nicidecum de a nega în vreun fel modul tradiționalist, al exegeticii academiste, al enescologiei clasic-tradiționaliste. În acest fel, ne rezervăm intenția familiarizării cu anumite date posibile și a asimilării unor căi ale cunoașterii și interpretării care, credem, pot avea meritul și eficiența facilizării accesului la comprehensiunea mai profundă a geniului georgeenescian, a însăși artei enesciene.

Îndeobște exegetica (în orgoliul și limita sa de „știință") fondează un univers de cunoștințe fără să caute înțelesuri și realizează o aspră comunicare, văduvită de pătrunderea plenară a comuniunii, deoarece ea vizează doar informarea (cunoașterii) și nu formarea (conștiinței). Investigația noastră stă sub semnul și imperativul actualizării acelui mod de cunoaștere, a acelui *a ști*, desemnat în antichitate prin *inesse*, și care definea pătrunderea, stăpînirea, posesiunea de către intelect a obiectului de cunoscut, deținerea lui dinăuntru, nemijlocit, de către intelectul plasat „în" obiect (in-esse); spre deosebire de modalitatea (generalizată în mod prea abuziv astăzi) *dicitur*: cunoașterea „despre" obiect și investigația exterioară, relativă obiectului de cunoscut.

„Matematica s-o fi scriind cu cifre / dar poezia nu se face cu cuvinte". Așa spunea odată Nichita Stănescu. Și în urma poetului am putea replica: nici muzica nu se face cu sunete. Deoarece, fie că purcede de la *idee*, fie că nu, ea accede însă la aceasta. Ne putem întoarce cu cugetul la sensul originar de care beneficia muzica atunci cînd termenul (ei) înțelegea globalitatea funcțiilor spirituale și culturale, întregul cunoașterii noematice și al praxisului noologic („artistic"). Și putem astfel să căutăm în spatele oricărui fapt de spirit și pe orice cărări ni se întrevăd, ideile pe care acelea le-ascund sau care s-ar putea sprijini pe ele. Din demersul către esențele muzicii și ale realității geniului în general, facem un demers către esențele cunoașterii, către temele reflecției filosofice, reflecție proprie gîndirii în general, dar mai ales, proprie gîndirii românești.

Este oare ideea transcendentalul semnului (sau al gestului) muzical? Este oare adevărat și posibil ca să fie ea transcendența acestuia (cum credeau grecii dinaintea lui Platon și nu numai aceia)? Este oare modul de existență al unui ins uman realizarea unui plan concret de ființare a ideii? Iată numai un eșantion din universul interogărilor esențiale în care sîntem împinși a afla.

Ca să putem ajunge sub legislația adevărurilor mai ascunse nu vom lăsa la o parte nici instigațiile pe care le comite subiectivismul (mai precis personalismul) și nici demarcațiile pe care obiectivismul le impune unui gînd mai încins ori mai arid, mai concis ori mai definit. Nimic nu ne va fi străin — științificește — dintr-ale omenescului și de aceea vom face mereu incursiuni în filosofie, antropologie, lingvistică, teoria culturii, mitologie, etnologie, psihanaliză, ca și în estetica generală, în plastică sau literatură și muzicologie, coroborînd în fine „cunoștințele" cîștigate unor metafore de autentică vocație filosofică, sugerate de spiritul gîndirii filosofice și al cugetării românești savante sau tradiționalist-populare. Ne pare de-a dreptul imposibil, astăzi, ca un demers românesc spre esențe să ignore și să nu se sprijine în mod fundamental pe filosofia românească asimilată, integrîndu-se firesc în „tradiția" esențială a acesteia. Mai ales atunci cînd încercăm să cunoaștem un mare creator român, adică un mare spirit și destin românesc, și cînd, prin cunoașterea lui căutăm să ne cunoaștem pe noi înșine ca entitate, specific și spiritualitate românească, afilierea și integrarea de atitudine și convingere ne apare drept naturală, evidentă și eficientă, inevitabilă. Personal, avem de recunoscut aci că modul nostru de gîndire și prezenta lucrare n-ar fi fost posibile fără de sistematizările filosofice

românești întreprinse în principal de L. Blaga, C. Noica, A. Dumitriu, M. Eliade ș. m. a., fără deprejudecările și curajul stenic în fața interogațiilor — dispoziții-condiții intelective — la care atare minți stimulează, fără de fascinația dinaintea logosului antic ori clasic-german spre ale căror fundamente tot scrierile lor ne-au ocazionat, facilitat și încurajat accesul.

Concret spus, ceea ce căutăm este să concentrăm cîteva din numeroasele constante tangente într-un portret sintetic al ideii de creator, într-un cuantum al substanței formale și fenomenale a geniului; geniu care, în formula concretă de care ne ocupăm, George Enescu, este de o rațiune (înțeleasă ca mobil, sens, conținut și noimă), de o coerență proprie, unică și tipică, specifică și exemplară. Omagiul adus lui Enescu este unui ubicuu și implicit omagiului pe care vrem să îl facem Geniului, ideii de creator și de specific românesc de cultură.

În dreptul efigiei enesciene am enumerat toate meritele posibile și imaginabile, tumefiind-o cu adjective și atribute majore împrejurul cărora am perorat fără rezerve infinite variațiuni, și înspre care am tras înțelesurile unor paranteze deschise de cele mai „îndepărtate" domenii. Cu toate acestea l-am depășit uneori pe însuși Enescu; dar așa, am încercat în schimb să-i lămurim mai mult valoarea și exponențialitatea sa spirituală, atributul său de simbol. Fiindcă acest „atribut" și „simbol" constituie în fond adevăratul subiect al nostru. De aceea deci George Enescu devine pentru noi un argument pentru o ontologie și gnoseologie a geniului și genialității. El este întruchiparea desăvîrșită a acesteia, nu în românește ci în *românesc*. Ridicîndu-se spre o generalitate de obiect filosofic, cartea aceasta constituie o încercare asupra ipostazei românești a întruchipării geniului. Creionării unui posibil portret al geniului creator românesc nu-i rămîn străine nici unghiurile teleologice, ca de pildă acela ce vede în geniul creator românesc prefigurarea destinului românesc.

Fără a apărea datornice, eseurile care urmează se bazează oarecum implicit, indirect și (co)incident, și reprezintă sinteza unor opinii, atitudini și idei, fragmentar și izolat, deja elaborate, a unor aspecte pe care tangențial ori secant le-a constatat și rostit, le-a atins referențial ori le-a teorificat direct, analitic și exhaustiv, filosofia românească pe de o parte și pleiada muzicologică a culturii noastre pe de alta. Fără a fi însă defel rezultatul direct al tuturor acestora, fără a-și datora substanța bibliofiliei. Departe de așa ceva, aici, bibliografia posibilă constituie fondul de încercare, de revizuire perpetuă și confirmare a acestei sinteze, nu atît pe acela de inspirație și extracție a ideilor. Totuși, vom invoca și cita cît mai adeseori termenii noștri de comparație și afiliație și vom trimite cîteodată la studii a căror minuțioasă și fortifiantă argumentație poate consolida și valida ideea expusă. Vom menționa și ne vom opri selectiv numai asupra unor repere bibliografice mai importante, în cadrul notelor oferind totodată și o succintă și neexhaustivă cartografiere a enescologiei românești.

*

La baza întregii noastre disertații stă în mod programatic o atitudine de principiu, o premisă de pe temeiul căreia pornim și care trebuie înțeleasă și acceptată: aceea de a face dintr-o problemă și caz al istoriei artei sau al obiectului artistic — cum este pentru noi Enescu și muzica lui — o ocazie de digresiune filosofică.

Fapt din care, în fond, decurg și „libertățile" de care ne prevalăm. Astfel, studiul nostru își permite să ignore și totodată să con-sume constrictiv întreaga bibliografie de bază a problemei tratate „științific", să o uite în text și să și-o rea-

mintească în note şi în măsura în care ea îi verifică propriile deliberări şi dezbateri. Textul nostru îşi permite încă, să epateze în dreptul legitim al eseului: acela de a-şi extrage materia, natura şi conţinutul de pe tărîmul de intersectare a *noesisului* cu *poiesisul*, a raţiunii ştiinţifice şi creativităţii filosofic-artistice. Şi încă: de a face din ştiinţă artă şi din cunoaştere act de conştiinţă, din obiectivitate posesie subiectivă. Şi încă: de a hibridiza obiectul deasupra căruia survolează, de a suprapondera ori eluda anumite aspecte; de a fi amalgam de ştiinţă, artă şi filosofie — lipsit totuşi de vanitatea filosofiei dar şi de febricitatea, insurgenţa şi rigiditatea certitudinii ştiinţifice; de a fi eliptic şi totuşi în ideea de completitudine a cuprinderii, de a fi partinic în ciuda imparţialităţii sale, de a fi subiectivist şi obiectivist totodată, speculativ şi pozitivist-empiric; de a fi neîndemînatic uneori, în ciuda idealului său retoric de a avea supremă abilitate. Toate aceste opuse, contradicţii interne doar aparente, redîndu-i nu paradoxul ci condiţia proprie: aceea de a se hrăni din miezul ştiinţelor şi al artelor căutîndu-şi un loc al său între hotarele niciodată trasate ale acestora, de a rămîne un studiu tinzînd însă cel mai mult spre a fi creaţie — în înţelesul şi orizontul estetic şi filosofic, —, de a vehicula cunoştinţe în scopul apropierii de înţelesuri. Simbolic vorbind, eseistica filosofică este adeseori asemeni, de pildă, lui Hefaistos: un zeu cu individualitate sacramentală, perfect (ca entitate), complet, relevant şi autentic faţă de mitologia primară, un zeu tutore suprem al focului şi al meşteşugului vital al acestuia; însă, asemeni aproape oricărui zeu faur al teografiilor lumii: ncchipeş, şchiop. Întîlnirea cu o asemenea fiinţă părvocă şi astfel lasă libertatea celor care îl văd, de a-l accepta ori respinge, în funcţie de clarvederea şi răspundirea — în primul caz, ori de afectivitatea determinatorie şi îngustă, de impulsivitatea temperamentală a caracterului omenesc — în cel de-al doilea caz. Căci Hefaistos, adică eseul, nu este Zeus ori Apollo pentru a convinge şi atrage pe toată lumea prin strălucirea orbitoare, regenţa solară şi incontestabilă, prin autoritatea indiscutabilă şi elocvenţa inatacabilă (subînţelegem aici perfecţiunea şi invincibilitatea înfiorătoare a constructelor logic-raţionale, empirice şi pozitiviste, ştiinţa particulară, tehnica sau arta propriu zisă ca obiect artistic, etc.). El este mundanul, omenescul, cotidianul şi comunul făurar care se începe de oriunde şi în oricine, a cărui funingine ce-i acoperă chipul nu este decît rezultatul gravei sale întreprinderi fără de care nu se poate meşteşugi şi lega, ascuţi, decela şi întări lumea gîndirii. Hefaistos nu este el însuş focul dar este meşteşugarul, artizanul, administratorul tenace şi impresarul acestuia. Focul simbolizînd înţelepciunea. Frate şi văr al Atenei (cf. tradiţiei eline consacrate), împreună civilizator cu aceasta, Hefaistos — păstrătorul/stăpînitorul focului, este şi purtătorul flăcării, aducătorul de torţă. Sub orice chip al traducerii simbolice, el este deci mijlocitorul între intelect şi înţelepciune, între comprehensiune şi adevăr. Hesiod îl numeşte odată chiar soţ al Atenei — înţelepciunea desăvîrşită izvorîtă direct din capul lui Zeus — adică pereche a ei. De unde, iată din nou cum, traducînd metaforic, parabolic, acest Hefaistos — iubire de înţelepciune, însoţitor al acesteia, eseul, nu poate fi decît deschidere spre filosofie. Eseul deci, rămîne aşadar meşteşugarul doar, mijlocitorul şi artizanul făuritor din dreptul sophiei; nu el însuşi sophia ci doar perechea, însoţitorul şi iubirea acesteia, filo-sophia, administratorul şi părtaşul înţelepciunii, partenerul şi aspiraţia către înţelepciune. Cel care traduce, pune, aplică sophia în lucruri, ridicîndu-le rangul; ori, cel care dezvăluie lucrurilor sophia lor, le dezvăluie/înfiinţează întru sophie, relevîndu-le şi consacrîndu-le-n rang. Şi, ca orice iubire sau aspiraţie/încercare/întreprindere: cînd recunoscută, cînd îndepărtată; cînd împărtăşită cu sophia ei, cînd neîmplinită... Din principiu, eseistica de intenţie filosofică riscă mult deoarece îşi propune mult; dar mai ales atunci cînd se exercită

asupra unui subiect de artă. Şi într-un mod special, atunci cînd se rcsteşte despre muzică, atunci cînd subiectul împrejurul şi deasupra căruia se exercită este unul aparţinînd artei sonore. Prin aspectele metaforei cu zeul de adineaori ne-am sub-înţeles atît intenţiile cît şi riscurile şi limitele proprii.

*

Eseizările reunite aci constituie în fond cîteva variaţiuni obţinute prin regîndi-rea, reformularea şi rejustificarea perpetuă a unor aceleaşi teme ideatice, adîncite mereu înspre cîteva puncte care vor exhala şi în paremiile-paralaxe finale. Fiecare capitol-eseu poate şi nu poate, trebuie şi nu trebuie să fie luat aparte şi abordat în sine. Deoarece fiecare are o relativă şi variabilă independenţă, absolut toate ele-mentele sale ideatice constinuîndu-şi şi reformulîndu-şi avatarul căutării perpetue de esenţiale argumentări şi aprofundări gnoseolcgice în celelalte capitole şi subcapi-tole.

Cu riscul de a împovăra textul cu prea multe justificări, argumentări şi replieri diferit nuanţate, obligînd cititorul la efort de atenţie, la răbdare şi concentrare intelectuală, pe alocuri ne-am dat drumul, poate prea wagnero-mahlerian, unui discurs care reflectă preferinţa pentru atare structuri (conceptibile) simfonice; cantitatea lor se converteşte prin augmentare în calitate fără a-şi diminua din dimen-siuni, din insistenţele care, susţinute, închid orice porţi de scăpare temelor sale. Procedeul ciclic-variaţional ce stă la baza stilistic-formală a acestui studiu a luat naştere şi s-a impus la începutul elaborării sale într-un mod oarecum spontan. L-am abordat şi urmărit apoi conştient deoarece în felul acesta am reuşit să trans-punem în textul nostru literal un principiu enescian de concepere şi develcpare a travaliului sonor, din punct de vedere ideatic, tematic şi structural. În felul acesta, suita eseurilor care urmează prelucrează un material tematic expus, dezvoltat şi resintetizat, perpetuu înrudit în idee şi perpetuu reelaborat în formă şi fond. Leit-motivele şi refrenele noastre tematice alternează cu dezvoltări mai scurte sau mai ample, „episoade“, „cuplete“, părţi şi „interludii“, teme noi, sporadice şi unice/ ireversibile toate, extrase dintr-o aceiaşi parentară substanţă şi compuse după prin-cipiile libere, „nepatrate“ şi „nestrofice“ ale unei forme arhitectonice deschise.

N-am spus acestea decît cu unicul scop de a atrage atenţia, şi de a justifica astfel o dată în plus, asupra a ceea ce poate însemna „stil enescian“ şi fertilitate ple-torică conţinută; de unde: influenţa sa asupra unui spirit, în fond — muzician, chiar şi atunci cînd acesta concepe ne-muzică. Fiindcă pentru muzicieni covîrşitoare este muzica nu numai pentru domeniul senzorial şi afectual al fiinţei ci, inevitabil, şi pentru acela voliţional, intelectual şi raţional, pentru ale căror forme, scheme şi mecanisme de desfăşurare, cele ritmice, intonaţionale, stilistice şi formale proprii muzicii, devin sugestive şi chiar condiţionale

Ştiut este că principiile, legile şi mecanismele de tratare a materialului sonor provin din, reflectă şi reprezintă principii, legi şi mecanisme ale gîndirii umane în general, concrete şi abstracte, conceptuale sau nonnoţionale, discursive sau mate-matice şi determinate neurofiziologic; legi, principii şi mecanisme pe care gîndirea muzicală — ca analogon al gîndirii, al capacităţii şi funcţiilor noezic-noematice în general — le-a surprins şi încorporat în universul artistic (-semantic) sonor. Fapt care, firesc, nu putea să sfîrşească fără urmări, respectiv fără retroacţiune. Aşa se face că din experienţa şi cunoaşterea artei muzicale, cugetul, reductibil la struc-

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ „GH ASACHI“ IAŞI
586.941

turi, procese și funcții, participant la propria sa reflectare, spectator la „înscenarea“ și „dramatizarea“ imaginii proprii, prezente în opera de artă muzicală, se întoarce la sine remodelat, reconfirmat și rejustificat, reinstaurat. Empatii și intropatii abisale, inconștiente și puternice iau naștere între obiectul și subiectul, arta și omul care se contemplă reciproc, care, în fond, se reproduc reciproc. Și cînd din rostire se face o dragoste iar din muzică o înțelepciune, acestea două ajung și trebuie să ajungă să se confunde. Despre artă nu te mai poți apropia atunci și nu mai poți grăi neestetic. Iar despre muzică, în adevăr, nu poți gîndi nemuzical și nu poți rosti decît într-asemeni.

București — Slobozia — Cluj, 1985 — 1987.

II

O cale de acces la laboratoarele creatorului de excepție

1. Situarea în toposul originar al creativității / 2. Destin și geniu / 3. Relevanța numită George Enescu / 4. Naționalul și universalul ca termeni esențiali.

1. Situarea în topasul originar al creativității

Creatorul de excepție îmbracă haina și ia numele geniului în momentul în care el se relevă ca deținînd accesul și locuind cu eul său esențial într-acel topos originar al ființei în care Binele, Adevărul și Frumosul coabitează și dau unitatea monadică ce-și este sieși materie și scop. În fond, acest topos esențialist al ființei poartă, datorită uneia din manifestările sale cele mai sintetice și plenare, numele de *creativitate*. Elementele triadei sale, Adevăr-Frumos-Bine nu definesc decît centrii sau nucleele acestei sfere de ființare. Tocmai fidelitatea sau absolutismul cu care acestea își impun exigențele, liniile proprii de forță, virulența cu care pulsiunile lor se manifestă, dau creatorului de excepție consacrarea creatoare și atributul de geniu. Exponențialitatea, genialitatea am putea spune că este o stare graduală direct proporțională cu adîncimea și intimitatea locuirii în Adevăr-Frumos-Bine. Dacă acestea trei, ca topos (cf. etimologiei „loc de ședere/condiție"), sînt izvorul din care emană creativitatea, înțelegînd-o pe aceasta ca o condiție, ca statutul din care emană creativitatea, înțelegînd-o pe aceasta ca o condiție, ca statutul de ființare esențială, am putea identifica în fiecare inclusiv rădăcina uneia din cele ce devin caractere reale ale creatorului. Pentru marii creatori, conștiința Adevărului desemnează *conținutul* exclusiv al creației, natura, substanța și rodul ultim al făptuirii. Fără deosebire, atari creatori au avut totdeauna certitudinea că sînt transmițătorii unei realități incontestabile, cea mai veridică, în arta lor, că sarcina artei lor stă în enunțarea Adevărului, că ea este fidelă relevare de adevăr. Conștiința Frumosului ontologic ajunge să se manifeste drept conștiință a calității și perfecțiunii, desemnînd *modul de a fi* al creației ca lucru finit, ca obiect oferit lumii. Și anume, în cazul artei, această calitate și aparență impusă de Frumos poartă numele de estetic, în cadrul tehnicii ia numele utilului și al adecvării necesităților pe care trebuie să le satisfacă obiectul creat; iar în știință, conștiința calității supreme putînd căuta perfecțiunea și perfectibilitatea rezultatelor sale. Sub tutela Frumosului putem deci vedea atingerea sensului comun al bunătății (a ceea ce este plăcut, expresiv, util, original, favorabil, etc.). Binele, generînd pentru constituția psihospirituală a creatorului conștiința posibilității, a vocației și datoriei de manifestare creatoare, configurînd mobilul interior al creației și conducînd la actul însuși de a face, la creația propriu-zisă. Acest Bine reprezintă în fond sensul ultim al oricărei creații înțelese ca *spor ontologic*. În Bine se găsește îndreptățirea și autenticitatea acestuia.

Un creator nu se poate concepe, pe sine ori de către alţii, ca neproductiv, nespornic, inactiv. Faptul de a crea devine pentru el raţiunea şi condiţia existenţială primară, definiţia sa. Caracterul acesta, al artefactualităţii este adesea primul care se manifestă şi conştientizează. Iată de ce mulţi creatori simt mai întîi imboldul de a face şi numai apoi domeniul, modul, limbajul şi forma în care să acţioneze; iată pentru ce filosofia a fost la început meşteşug şi artizanat, arta — tehnică, poezia (ποίεσις) — facere în general. Fiindcă Binele constituie treapta primară a adeveririi ontologice, marcînd demiurgia ce ţine de naturalitatea onthosului, acesta este şi faptul pentru care lui i-am ataşat şi subordonat aspectul praxeologic, empiric al creaţiei, actul ce *a face*. Privite deci ca entităţi ontologice, Adevărul, Frumosul şi Binele ajung să presupună şi determine conţinutul, forma finită şi aspectul obiectivării creaţiei.

În timp ce creaţia se înfăptuieşte de către şi prin intermediul creatorului, ea rămînînd deci *la îndemîna* acestuia, acel sine, topos şi condiţie de a fi pe care l-am denumit creativitate înfăptuieşte *el* pe creator. Il delegă pe ins drept creator. El este acela care — aşa după cum schematic şi simplist am urmărit consecinţele şederii în unitatea trinitară care caracterizează elementar principiul demiurgului: Adevăr-Frumos-Bine — determină fondul, caracterul, atitudinea, angajamentul şi menirea spiritului său. Creativitatea îl domină, îl supune pe creator; din potenţă fiinţială şi latenţă a spiritului devenind însăşi structura şi dominanta existenţei creatorului în întregimea realităţii ei biografice. În creativitate, creatorul pătrunde plăsmuindu-se (pe sine), *se naşte* (drept creator) şi prin el creativitatea se instituie, intră în act. Creaţia este însă elementul care îi rămîne supus, care *se face*. Iată de ce creaţia constituie sfera libertăţii creatorului, realitatea optativă, subordonată subiectivităţii lui; în timp ce creativitatea: conştiinţa, condiţia sa creatoare, aprioric şi transcendentală: sfera necesităţii şi condiţionării, a determinării sale. Creaţia este deci secundă şi reprezintă consecinţa manifestării creativităţii, consecinţa şederii în toposul originar al esenţei spiritului, consecinţa realizării principiului demiurgic: sinele determinat cu puritate de trinitatea Adevăr-Frumos-Bine.

În momentul în care creativitatea, exigenţă a spiritului, devine reala sa natură, creatorul, atingînd atributul excepţionalităţii geniului, se manifestă şi îl putem numi drept un creator stihial. Natura stihială a geniului trebuie înţeleasă ca atare nu graţie eventualei debordanţe creative, a sporului (cantitativ) pe care-l aduce prin acţiunea lui „productivă“ în economia existenţei. Ci, mai important de ştiut, geniul este un creator stihial deoarece reface, dă replică naturii, adică faptului de a fi pe lume. Într-un fel el este şi replica pe care spiritul, exponentul în extrem al negentropiei, o dă naturii fraternizate cu entropia. *Genial* înseamnă *stihial* deoarece reprezintă atributul spiritului care substituie chipul şi asemănarea naturii. Creatorul de geniu este însăşi natura manifestată în planul spiritului. Pe de altă parte, acesta mai poate fi denumit stihial şi în sensul că natura şi activitatea sa de creator este coextensivă obiectivităţii ontologice. Geniul este reprezentativ pentru o altă natură, pentru existenţa lărgită a condiţiei de a fi. De pe urma geniului rămîne rodind în cultură poate doar unul din insemnele, obiectivele şi semnificaţiile exemplarităţii sale; dar el fusese însă stihie şi devenise natură adevărată. Pe bună dreptate a spus Schiller: „Doar tu geniu sporeşti natura în sînul naturii“.

*

Creatorul cu un statut de fiinţare fundat preponderent şi stabilit de către acel topos triadic Adevăr-Frumos-Bine, se face capabil de a dobîndi *condiţie*,

sau *calitate, vocație ontologică.* Adică nu numai una (pur) existențială, una limitată statisticii speciei umane, determinată astfel de rolul și statutul simplu al individualității incluse indiferent în mulțimea nediferențiată și infinibilă a existențelor, existențe subsumate de-a valma subspeciei humanoide a ontosului. Fără posibilitatea *participării* la ontos, participare care nu poate fi — la modul propriu și adecvat — decît una creatoare, insul este doar un consumator și un consumat (în cadrul ontosului) și deci nu deține adevărată *calitate* și *vocație ontologică.* Am numit *ontologică* condiția creatorului deoarece numai o atare existență, a sa, capătă atribute capabile și menite ca, prin intermediul spiritului, să (în)făptuiască ontologic, să modifice starea, stadiul, măsura și calitatea de a fi a ceea ce în ordinea ființei *este*. Condiția (simplu) *existențială* rămîne în neutralitatea ontologică a unui *a fi* subsumant. Ceea ce capătă însă demnitatea *condiției ontologice* veritabile se ridică din existențial, cu acesta cu tot, la ceea ce ontosul, logosul și ființa *poate* să fie. Aceasta și este condiția și lucrarea creatorului de excepție.

2. Destin și geniu

Faptul că toți creatorii de excepție au avut și au trăit totdeauna conform conștiinței responsabilității și a obligativității (ergonomice) față de geniul lor se datorează acelei fundamentale conștiințe de sine care — în acest caz — însemnează conștiința propriei condiții, determinări-meniri numite generic mai înainte *creativitate*, condiție pe care acela trebuie s-o încorporeze, s-o aducă în fapt prin creație, în ceea ce (în lumea spiritului) înseamnă *spor ontic*. Singura funcție și rațiune a geniului, aparținînd acestuia, consistă în obiectivarea, în împlinirea sa; împlinirea de *sine* (unde sinele, cum am văzut, este dat de specificitatea proprie exigențelor geniului: creativitatea, toposul originar Adevăr-Frumos-Bine).

Expresia „creator de geniu“ nu trebuie luată în alt sens afară de acela care definește creatorul ca posedînd o natură genială. Cretorul de excepție care probează geniu nu este el însuși creator *al* geniului; mai degrabă *el* este un produs al acestuia din urmă. Privind lucrurile în adevăr ajungem firesc la a recunoaște că mai valabilă, mai apropiată realității la care se referă este expresia „creatorul aparține geniului“, decît aceea prin care afirmăm contrariul. La îndemîna creatorului stau posibilitățile (personale) de colportare și de obiectivare a geniului. Dar la „arătarea“ geniului un indefinit rest și o anume (fără-de-nume) parte din el n-ajunge să se materializeze. Posibilitățile geniului sînt totdeauna mult mai vaste decît acelea pe care și prin care îl reprezintă creatorul. Geniul însă — și în aceasta stă noblețea și drama creatorului care îl poartă — are menirea, exclusivistă, egotică am spune, de a se realiza pe sine în ciuda oricăror sfruntări, „împiedecări“ (cum numea Cantemir condiționalele). Și mai ales, ori mai evident, cu aceiași ardoare și intransigență cu care existența, sau istoria, urmînd logica și legea devenirii, urmează și (de ce nu?) urmărește îndeplinirea unui destin. Căci nu mai puțin ci asemeni destinului este geniul condiție de a fi. Aceasta înregistrează așezarea imperativului spiritului la baza și ca bază a existenței. Sau, după fața pe care au văzut-o tragedienii, această condiție de destin și de geniu înregistrează lapidarea stilisticii existențiale comune, a condiției omului biopsiho-social și emanciparea deplină a omului spiritual în puritatea și absoluitatea unei definiții noi, mai înaltă, specifică, de unicat.

Am dat aici creativității o sferă de cuprindere conceptuală ceva mai amplă, definind cu ea o natură, mod de a fi și mod suveran de a se manifesta în lume ca organism spiritual prin excelență. Topos eidetic și nomotetic în cadrul ființei, grație naturii sale spirituale reprezentînd în fond suprema virtute ființială, la creatorul de excepție, acela care se apropie de starea (demiurgului) de a fi demiurg, devine condiție existențială. Dar valoarea acestei condiții, așa cum am văzut deja, este tocmai aceea că ea depășește existențialul comun, simpla apartenență în existență, dobîndind *calitate ontologică*. Prin această calitate sau condiție ontologică am numit insul creator ca *părtaș al ființei*, nu simplu părtaș *la* ființă, *partener al ființei*, nu unul ce numai *are parte* de ființă și este parte din ontos ci unul care *împarte* ființă (sau ontos). Acesta este faptul sub al cărui înțeles ar trebui cuprinsă ideea de destin al geniului.

Lăsînd de o parte accepțiunile simpliste și prejudecățile care au urmărit de cînd lumea termenul de destin, făcîndu-l riscant pentru cugetul modern neavizat și neinvitat la regîndirea lui, și luînd în considerare doar judecățile și sensurile pozitive sub pecetea cărora a fost invocat, recunoaștem că în fond, adică în esență, destinul vrea să denumească o anumită *obiectivitate a obiectivării ontologice*. S-a spus despre destin că este inexorabil, dar lucrul acesta trebuie înțeles în sensul că destinul marchează și reprezintă ceea ce *trebuie* să se-ntîmple, să fie. Ontonomia și ontologia sînt calibrate și directivizate pe și prin obiectivitatea de destin. Sfera realului se reliefează, se conturează, se realizează concret prin și în destin. În timp ce el este imanență a ontologicului, geniul este subiectivitatea transcendentală a acestuia. Nu destinul în sine determină ontic realitatea, existența, ființa; ci numai actualizarea (acestora). Prima determinare, zămislirea e-a geniului, iar destinului îi aparține structurarea, fructul. Geniul condiționează prin-cauzal, adică ideal, dincolo, sau mai departe și mai mult de realul concret, dar destinul condiționează factual. Geniul dă măsura posibilului, a ceea ce *poate* să fie; destinul, a obligatorului, a necesarului, a ceea ce *nu poate să nu fie*. Geniul ilustrează posibilitatea realului, destinul reprezintă realul posibil. Destinul desemnează realitatea dată, obiectivarea imanentă, instaurată (sau de instaurat); definește adică manifestarea (obiectivarea) obiectivă.

Fiindcă geniul avansează totdeauna destinului zona posibilului, destinul reprezintă răspunsul și atitudinea, dar și aptitudinea realului față de geniu. Binele, Adevărul și Frumosul verifică persistența destinului sub zodia geniului.

Cînd obiectivările, să zicem instituirile ontologice obiective sînt creatoare, ele se recunosc a fi produsul manifestării acelei interferențe a Binelui, Adevărului, și Frumosului, produsul manifestării geniului. Deci destinul însuși, fiindcă el marchează, permite și prezidează manifestările obiective ale ontologicului, ne indică faptul că geniul este ceva *obiectiv* (în sau pentru economia și istoria ontosului). Prin faptul că geniul se revelează în cadrul obiectiv al manifestărilor din sînul realului, adică în cadrul destinului, acesta din urmă completează oarecum cunoașterea calităților geniului, pe lîngă aceea de a fi *natural*, calitate discutată mai înainte, relevîndu-le pe acelea de a fi *obiectiv* și *necesar*.

Cucerind treptat toate calitățile destinului, geniul poate prin urmare să-l substituie. Tocmai la o atare de fapt trebuie să ne gîndim și să ne referim atunci cînd vorbim despre „destin creator". Destinul, prin sine, nu este creator; doar geniul. Prin destin creator numim momentul, ipostaza sau cazul în care geniul a devenit destin. Cînd sporul ontologic, adică opera geniului, este obiectivarea ontologică obiectivă, conținutul destinului este deci geniul, destinul — lucrarea sa-

Pentru fenomenologia şi hermeneutica noastră deci, *destinul* şi *genlul* configurează şi constituie două instanţe inseparabile ce înfiinţează şi pot antrena o întreagă dialectică a devenirii şi existentului evaluate de spirit. Departe de a susţine vreo opoziţie, *destin* şi *geniu* reprezintă de fapt o unitate şi omotetie. Relaţia lor continuu dinamică dezvăluie o intercondiţionare. Ambii termeni ajung revelatori unul pentru altul, şi împreună, pentru conceperea realităţii ontologice şi gnoseologice a lumii, spiritului, culturii, umanului în general. Dacă de la o apropiere de suprafaţă, contingentă şi apoi analogică între termenii de destin şi geniu am ajuns la una aproape aporetică şi apoftegmatică, vom continua, şi în parte vom relua, pe altă cale expozitivă plonjonul şi diversificarea firelor înspre surse şi chipuri ale realelor şi posibilelor parentări dintre ideile de destin şi de geniu. Aceasta ne va apropia mai uşor şi ne va introduce mai clar în subiectul şi aplicaţia care constituie scopul acestei încercări.

Cu răsfrîngeri complexe de ordin ontologic şi gnoseologic, în mod practic, geniul reprezintă şi se constituie drept un moment de înfrîngere şi totodată de victorie a destinului, un gest al închiderii unui destin vechi şi al deschiderii altuia nou. Substanţial, concret, geniul conferă energia iar destinul direcţia, coordonata de developare a prezenţei şi ulteriorităţii, care şi-a asumat anterioritatea fiinţială a spiritului manifestat. Să amintim aici faptul că în literatură sau în vorbirea comună adeseori ceea ce voia să desemneze termenul destin nu reprezenta altceva decît o conotaţie a ideii de „geniu istoric“ sau „geniu uman“. Mod de exprimare uniformizantă, enunţiativ-generalizantă, prin care „geniul uman“, spre exemplu, era confundat cu *destinul uman*, (expresia poate folosi termeni secunzi diferiţi dînd sintagme corelate ideii). Prin această echivalare ia naştere acest sens sinonimic între destin şi geniu (cultural, istoric, uman, ş.a.). În acest sens identifiant manifestarea şi evoluţia, devenirea spiritului (ori a faptului) istoric (cultural, uman etc.) poartă cînd numele de destin, cînd apare sub acela de geniu. Lăsînd însă la o parte confuzia, ignorarea detalierilor sau absenţa pertinenţei semantice, destinul poate fi într-adevăr înţeles ca geniu, dar ca un *geniu continuu*, în facere şi desfacere (desfăşurare). Căci în ipostaza particularizatoare şi istorică a geniului, încorporat spontan, condensat în ipostaza unică a creatorului de excepţie, neanonim, el semnifică un moment care în izolarea şi spectaculozitatea lui reprezintă chipul, obiectivarea reprezentativă pentru ceea ce înseamnă devenirea însăşi, în obiectivitatea ei, adică în cuprinsul destinului. Comparaţia cu un ghem, observat întreg sau în desfacerea firului, al unei deveniri privite sincron, atemporal, perspectivic ori diacron, temporal, istoric, ne ajută să întrevedem mai bine locul ideatic şi felul în care noţiunile în discuţie se co-ordonează într-un sistem unitar: cîtă vreme ghemul este în desfacere, în răsfirare, el apare ca o derulare de (sau a unui) destin. Iar cîtă vreme este văzut în ansamblu, înfăşurat, ca fuior abstrăgînd de la torsul, de la desfacerea sa (cum îndemna Eminescu glosînd asupra „reprezentării“ kantiene şi indicînd pe cei cu predispoziţie filosofică), ghemul, devenirea, poartă numele de geniu. Cînd geniul acesta (istoric, cultural în genere, adică al culturii, al naţiunii, al ştiinţei etc.) naşte, cunoaşte şi re-cunoaşte cîte un geniu singular(izat), particular(izat), întruchipat, apariţia şi manifestarea acestuia nu înseamnă decît o verificare a predispoziţiei filosofice, creatoare, a acelui geniu continuu; apariţie prin intermediul căreia acesta din urmă îşi rememorează şi recondiţionează destinul — sau prin care destinul se rememorează, verifică şi reface pe sine ca geniu — începînd de la noimele sale primare pînă la menirile sale ultime şi înalte. Geniul individual (genialitatea încorporată, întruchipată într-o singură persoană), de oriunde şi în orice domeniu s-ar manifesta, de un număr indiferent de ani, reprezintă deci

ghemul arătat înfășurat, întreg, deodată în istorie (sau cultură), al însăși istoriei (culturii) întregi.

Există în principal două sensuri distincte date noțiunilor de geniu și destin. Distincțiile dintre ele sînt de aceeași proporție, natură și valoare. Primul sens este acela în care ele numesc o existență, o realitate și realizare unică, particulară, individuală; al doilea, în care ele se referă la entități de mai mare generalitate, la realități și categorii conceptuale mai ample. În acest sens de generalitate am văzut deja destinul ca *obiectivitate a devenirii* și ca *imanență a realității, a* contingenței. Tot în acest sens, dacă n-ar fi limitat (pînă la compromitere) de sensul hiletic, spiritualist pe care terminologic îl mai percepem uneori geniului (de pe urma romanticilor), acestuia i-am putea spune *apeiron, nous, sat, dao* sau pur și simplu, pe românește, *spirit*. Atari denumiri rămîn însă valabile — pentru a defini geniul — numai dacă își purifică substanța semantică, dacă își înlătură din abstractitudinea, absolutul fetișizat, din generalitatea pierdută de obiect și dacă își îndepărtează din spiritualismul pe care au fost adeseori puse să îl reprezinte, aflîndu-și ca referent, în locul acelor tare enumerate, o natură definibilă de concret. Concret ce poate să fie istoria, creația, umanitatea, arta, etnia, cultura etc., iar geniul devenind *al* acestora, dîndu-le — întru confirmare — numele său ca pe un Sine al lor, identificîndu-le natura esențială, valoarea. În felul acesta, geniul este termenul ce indică natura ontologică și perspectiva metafizică a existenței întru cultură. (S-a vorbit adeseori și despre geniul naturii; el i-a fost însă atribuit acesteia sub imperiul ancestralei înclinații antropomorfizante a spiritului reflexiv. Căci nu poate fi comparat acel geniu, în fond: instinct, cu geniul relevat spiritual, în cadrul culturii umane. Ontologiei uman (cultural sau spiritual) cunoscute îi este propriu geniul și adecvat termenul acestuia, deoarece doar prin om (recte spirit) geniul ajunge la conștiința de sine, se ajunge adică la posesiunea conștiinței de sine a geniului din partea naturii, a existentului.

Noi vom denumi Geniu, cu majusculă, acea *pneuma, anima* sau *nous, ousia, essentia-fientia* (adică suflet-respirație, spirit și esență), absoluitate atotcuprinzătoare a transindividualului; față de care geniul, cu minusculă, denumind particularizarea unică, a insului-creator de excepție, reprezintă funcție *de* și funcție *a* acestui Geniu (național, științific, artistic etc.). Totodată, vom spune Destin, ca mod de devenire, ca rațiune și noimă istorială și culturală de înconcretizare, de obiectivare ontologică. Față de Destin, destinul — particular, al creatorului de excepție ca creator de excepție — devine participativ la și reprezentativ pentru sinele aceluia. Și anume, printr-un sine (individual) exclusiv al Sinelui (supraindividual, al Destinului). Un destin al Destinului, după cum geniul este unul al Geniului, întrupare. Cu substanță de *nous* și chip de *Logos*, Geniul și Destinul sînt a filei două și identice fețe suprapuse, *Ratio bifrons*. Esența aparține Geniului, manifestarea, Destinului. Geniul presupune și avansează dar Destinul înfăptuiește și topizează. Parte integrantă din Geniu, geniul, punctiform, nu revine Geniului decît prin Destin Acesta din urmă e cel care revelează și judecă geniul. Această apartenență. a geniului la realitatea generală a genialității (proprii unui domeniu, unei națiuni etc.), această capacitate a lui de a da și de a forța măsura destinului general, pe care îl și reprezintă, prin destinul lui, această proprietate de a se integra organic în obiectivitatea unui Destin, fac, în reductibilitatea lor de esență schematică, obiectivele, pe lîngă altele, prezentei eseizări.

Am insistat pînă aici asupra acestor raporturi între ceea ce poate însemna destin/geniu particular și Destin/Geniu general (comunitar, etnic, cultural, universal etc.) din punctul de vedere al dimensionalității filosofice a ideaticii care se poate

compune împrejurul și cu ajutorul lor, din două motive. O dată fiindcă repunerea în discuție a unor atari termeni, semnificații și idei ne pare în sine o operație necesară, restituirea și revalorizarea lor ne este poate utilă, favorabilă nu numai încercărilor teoretice din paginile de față. Și apoi, am făcut această digresiune preliminară doar pentru a ne imprima de la început temeiurile ulterioare și ultime în fond, deci pentru a ne în-temeia mai bine speculațiile ultime ce în final, o dată cu penultimul capitol, ni se vor adeveri de reală probitate și acurateţe gnoseologică. În parte, cuprinsul tuturor acestor pagini reprezintă și treptata, uneori indirecta dezvoltare, decelare și dezvăluire a acestei axiomatici a corespondențelor succint enunțate. Înaintea unor finalități ca acestea însă ne stă, metodologic, drumul cel abstras, dar intuibil și inductibil, care înfiripă o exegeză (mai puțin clasică) pe drumul co-participării teoretic-interpretative — prin intermediul unei fenomenologii hermeneutic-euristice, la laboratoarele absconse ale obiectivizării genezic-genetice a geniului.

3. Relevanța numită George Enescu

Iată deja conturată, după avansarea acestor prime considerații de ordin teoretic, metodic și conținutistic, intenția pe care o reprezintă și în care persistă aproximațiile noastre estetice și filosofice. Este vorba de încercarea de apropiere și de batere la porțile comprehensiunii unora din procesele intime ale geniului, de cunoaștere și interpretare nu doar a caracterelor specifice ci însăși a (ceea) *ce* și *cum* poate acționa interior, fiziologic, genialitatea. Scopul cercetării noastre: înțelegerea acelei instanțe pe care o susține și încorporează creatorul de excepție, geniul, va fi năzuit în atingere nu atît prin evaluarea și generalizarea proprietăților demonstrate de un singur creator de geniu ci prin aprofundarea infiltrației dezvăluitoare în motivele, modalitățile și structurile genialității, așa cum sînt acestea relevate sau încifrate în ipostaza specifică a creatorului român. Ne mai interesează încă și momentele, condițiile și modalitățile prin care geniul unui creator anume înseamnă destin pentru, sau al unor realități și aspecte generale și principiale ale cunoașterii și valorizării (i.e. inteligibilizării), cum sînt destinul culturii sau al românescului de pildă, în ce momente și spații ale semnificării importanța geniului individual(izat) diferă de aceea a destinului supraindividual. Toate aceste aspecte le vom urmări, descripta și aplica la acel mod concret și particular de instituire-obiectivare și astfel de autentificare a funcțiilor, mecanismelor și sensurilor genialității, de apariție și manifestare a acesteia în cazul artistului creator GEORGE ENESCU. Interesul nostru pentru acest creator și călăuzirea în acest fel a demersului ne sînt justificate de două mari fapte. Pe de o parte, avem o îndreptățire majoră să procedăm la o atare evaluare deorece atributul de „geniu“ și „creator național și universal“, de atîtea ori subliniat, al acestuia, n-a fost încă nici pe departe interpretat, explicat și deci argumentizat cu suficiența unei sistematizări și analize teorematice, hotărîtoare prin reprezentativitate asupra genialității în genere sau asupra aceleia specifice românești. și conduse la nivelul unei aprehentări cît de cît chintesențiale, filosofice. Pe de altă parte, în jurul lui George Enescu găsim tărîmul cel mai prielnic de încercare și exercitare a unor conceptibilizări de amplă valoare gnoseologică, cu extrem de adîncă acoperire ontică, atunci cînd ne interesează o problemă ca a dialecticii subiectului nostru și a cuprinderii sale: ontologia și gnoseologia geniului.

Toate acele mecanisme de morfogeneză și procesualizare a obiectivării genialității — funcție a Geniului reprezentată, reprodusă de și în geniu, toate acele moduri de interpretare, de inteligibilizare a rolurilor, sensurilor, valorilor gnoseologice și conexiunilor subiectului investigației noastre, se afirmă și se strevăd cu o nuanță aparte și unică, de dulce clar-obscur la George Enescu. Asemeni unui Eminescu sau Brâncuși de pildă, de care ne vom apropia de altfel adesori, pentru noi românii, Enescu reprezintă o perfectă întrupare a ideii de „creator național-și-universal", de „geniu", o cale regală de acces către ontologia și gnoseologia geniului, el, întruchipare perfectă a acestora.

4. Naționalul și universalul ca termeni esențiali

La George Enescu, genialitatea este principiul generic, mediator și chiar întremător de sine între și prin alte două perechi de principii conceptuale. Însuflețite și împlinite cu scopuri și valori imanente, constituind substanță căutătoare de formă, acestea sînt, mai întîi, perechea ontică a naționalului și universalului, pereche de principii polarizante, care, la George Enescu se recompun și reunifică armonic-osmotic într-o unitate și intimitate monadică și într-o reciprocă relevare. Acesteia i se adaugă perechea discutată a identității ontologice dintre destin și geniu, a căror subiectivitate față de absolut revine elocvent relevantă pentru obiectivitatea de Destin și Geniu (acestea din urmă: recunoscute și considerate — ca subiecte — în absolut). Primul dublet amintit exprimă și determină aspectul conținutistic (la nivelul ideii) al principalelor elemente ce colaborează efectiv la materia care încorporează și constată inferența de geniu. Naționalul și universalul reprezintă cele două cîmpuri de forță care se pun în cumpănă și se decantează armonic în laboratorul creativ al artei georgeenesciene, care ordonă dinamicii spiritului auctorial al genialității încorporate în creație. Ca atare, la George Enescu, acestea două sînt noțiunile princeps care definesc și constituie factorii suveran fondatori și determinanți ai sensului, temeiului adînc ai creativității sale. Fapt din urmă care poate proba și lămuri asupra mobilului prim și asupra coordonatelor pe care se edifică eul său creator — vizionar și stilistic. Creatorul de supremă chemare (vocație și elecție a propriului sine convertit la și prin artă, a unui sine conexat unui Sine general, deținător al destinului artei muzicale, un sine al naționalului și universalului artei și de aici al culturii spirituale în întregime), creatorul purtător de geniu și fondator de destin, devine mediul unei dialectici, al unei confruntări între legile contradictorii și sincrone ale sinelui care luptă să își păstreze identitatea între tradiție și inovație, determinație și de-limitație, național și universal etc. În felul acesta, ontologia creației enesciene se bazează în mod esențial pe dialectica raportului dintre național și universal. Vom începe de aceea să urmărim acum avatarul acestei deveniri creatoare aflate sub imperiul, sub necesitatea și libertatea de destin pe care i le tocmește un sine — fie el obiectiv dar subiectivat, asumat subiectivității, fie subiectiv însă transcendental, deci obiectivist —, sub libertatea și necesitatea ce și le brodează el însuși cu mijloacele care-i sînt date: cele ale materialului din național și acelea ale elementului universal. Pornind dintr-un singur pol al problemei ne așezăm pentru moment în frontul de undă al etnicului, al naționalului exprimat prin folclor.

Nu vom reduce niciodată „naționalul" și „românescul" la folclor, dar vom începe întotdeauna și invariabil înțelegerea și explicarea acestora prin „folclor".

III

Ce-ar fi putut spune folclorul despre George Enescu

1. Fiu, moştenitor şi reprezentant / 2. Memoria actualizantă a folclorului / 3. Gîndirea savantă urmînd / glndind lumina folclorului / 4. „Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte" / 5. Deschiderile mitului /

1. Fiu, moştenitor şi reprezentant

Ceea ce Enescu a spus despre folclor, adică despre naţionalul din muzică, mai precis spus care a fost atitudinea sa faţă de muzica românească etnică, în mare măsură — chiar dacă incompletă, inexhaustivă — totuşi se ştie destul de bine. Cît despre problema momentelor şi modalităţilor de aparenţă şi operanţă, de existenţă şi consistenţă a folclorului în opera sa componistică, ea a fost una din cele mai răscercetate şi răsdiscutate. Dar în ce măsură îl recunoaşte folclorul însuşi pe George Enescu, în ce măsură i-ar putea acesta răspunde cu adeziunea paternă evlavioasei sale afiliaţii, în ce fel şi măsură ar putea fi utilă o cunoaştere folclorică a genialităţii enesciene? — aceste lucruri nu s-a întrebat nimeni. Dar sînt oare asemenea întrebări cu totul (adică în totul lor) absurde?

În fond, Enescu nu a fost altceva decît un moştenitor, un înzestrat, în sensul în care cuvîntul nostru desemnează nu o charismatică şi misterioasă dotare ex-nihilo ci o intrare în posesia unor valori transmisibile, perpetuabile, dobîndite de la părinţi direcţi, de la tutori precişi. Enescu fusese deci un descendent direct, un fiu al *naţionalului:* nu atît însă al acelui naţional muzical imediat, aparţinînd muzicii româneşti culte de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, ci (mai mult) al aceluia originar, al folclorului. Era deci un moştenitor, superb e-adevărat, şi totuşi ingrat; un fiu risipitor şi rătăcitor, arareori fidel şi defel statornic în casa folclorului. în simplitatea elementară, primitivă şi originară, rurală, între normele genuine ale tatălui şi mamei, căminului său nativ şi primordial de spirit: folclorul. Dacă privim din punctul de vedere al folclorului, George Enescu pare a-l fi trădat pe acesta; din moment ce a ieşit din el şi i-a renegat aparenţele, forma lui originară, circumstanţială şi tradiţională. Dar numai în aparenţă stau aşa lucrurile. Dacă am traduce conform gîndului adevărat al limbii române, înzestrarea, adică *în-zestrarea,* care înseamnă *punerea* (omului) *în zestre,* se face tocmai cu scopul îndoirii acesteia (către) înafara sa. Zestrea se dă omului cu scopul cununiei sale, al legării de altcineva. Cu toate că aparţine dinninte, de zestre nu se poate beneficia decît în momentul transferării dintr-o casă în alta, al ieşirii în lume; iar moştenitorul se bucură cu adevărat de moştenire numai după ce a rămas despărţit de predecesorii, părinţii, înzestruitorii săi. În mod identic, înzestrarea cu această substanţă de originaritate care este folclorul avea pentru cultura noastră tocmai rostul unei metamorfoze. Primirea folclorului ca moştenire este înscrisă în destinul prefacerii

și în dreptul necesității de transfigurare, transmutare, al firescului comuniunii cu non-similarul, contopirii cu corespondentul opus. Înzestrarea noastră românească are — se pare — menirea mutării naționalului în universal, al dialogului egalitar, care este departe de rămînerea în subiectivitatea și individualitatea naționalului singur. Așa după cum vom vedea mai amănunțit, ceea ce Enescu a realizat vis-a-vis de național a fost un act de o legitimitate și îndreptățire înscrisă chiar în legea destinului și geniului românesc; el a acționat chiar în spiritul, în gîndul, în legea sau mai degrabă în dorul folclorului însuși. Deci nici pomeneală de vreo întristare și admonestare din partea folclorului. Nimeni, nici chiar folclorul nu-i poate reproșa ceva artistului pentru scoaterea acestuia din sine, pentru noua identitate care i s-a dat și în care a fost așezat prin actul creator al acestui geniu. Enescu a rămas ca să exprime glasul originii și să-i propage verdictul perenității în noile forme și voci ale contemporaneității universale. Totuși întrebarea persistă și revenim de aceea: oare originea însăși, folclorul, nu s-ar putea exprima despre George Enescu?

Ne nedumerim de fermul răspuns negativ deoarece, dacă nu pentru caracterul unic și colosal al personalității sale artistice și creatoare, cel puțin pentru serviciul pe care Enescu l-a făcut naționalui, folclorului — această formă fundamentală a spiritului românesc, a interogației sale și a cunoașterii de sine —, într-un mod specific însăși gîndurilor acestuia, folclorul ar fi putut avea totuși ceva uimitor defrumos de spus. Să ne imaginăm atunci, dacă folclorul, adică reflecția sa poematică sau naratologică poate, ar fi ieșit o clipă din veșnicia de sat românesc și ar fi pătruns în durata de spirit modern, ar fi citit jurnalele, s-ar fi oprit în sălile de concerte ale metropolelor, orașelor și tîrgurilor lumii și dacă și-ar fi aplecat urechea la zvoanele gurii lumii, care, vrăjite toate, își exprimau nețărmurita admirație pentru George Enescu... Să ne imaginăm ce-ar fi spus folclorul atunci, cunoscîndu-l pe George Enescu!

2. Memoria actualizantă a folclorului

Mai întîi, cu siguranță, l-ar fi recunoscut în sinele său și, apropiindu-și-l, l-ar fi (re)asimilat, (re)însușit sieși. Figura extraordinară a aceluia și singularitatea personalității sale i-ar fi îndemnat memoria ca să-i caute sau să-i făurească mitul. Adică arhetipul grație căruia George Enescu, ca om și creator de excepție, devenea ilustru simbol și nou prototip reînvietor totodată al celorlalte vechi. Ca orice bătrîn și părinte, folclorul ar asemăna pe noul ivit cu ceea ce el însuși a mai văzut și a mai trăit înainte, cu ceva ce s-a mai pomenit cîndva pe vremea sa de dinainte de vremuri, În felul acesta l-ar identifica: prin recunoașterea și resuscitarea prototiparelor și originilor arhetipale reactualizabile. Dacă l-ar fi (re)cunoscut pe George Enescu și i-ar fi auzit *Rapsodiile* sale cîntate în toată lumea, folclorul ar fi zis că e un nou horitor, cutreierător al întregului lung și lat al pămîntului întru mărirea de a purta cîntecele noastre prin lume, înfățișînd astfel înaintea urechilor sale mărețiile și tragediile de suflet ale unui popor și ale istoriei sale, tăcerile și rostirile sale-ntru logos mustind de-nțelesuri, mărturisind despre geniul și destinul unui popor. Pe Enescu, la fel ca pe Brâncuși spre exemplu, l-ar fi denumit trimis în solie lumii (culturii) ca să-i aducă aceleia cuvînt nou și dar bogat de prietenie, de comunicare și comuniune, de împărtășire. Împreună cu George Breazul, că

trebuie înțeles Enescu într-o înaltă misiune a umanității și românității noastre“ — ar fi spus și el. Împreună cu istoria, memoria sa etnologală l-ar vedea pe Enescu drept un mesager al păcii și prieteniei („Sînt un pacifist convins“. „Aș vrea să pot contribui la îmblînzirea unora dintre semeni. Fac și eu cît pot, cu vioara, cu bagheta, cu condeiul“. „Artistul dezvăluie calea spre armonie care e fericire și pace. Artiștii lumii sînt niște apostoli ai păcii“), un mesager al solidarității și înfrățirii, asemeni strămoșilor săi pe care îi purta în sînge, tracii și dacii care își trimiteau odinioară soliile însoțite de orchestre, de cîntăreți și de cîntece („Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și să apropie inimile într-o caldă înfrățire, așa precum a înțeles-o măreața antichitate, creind mitul lui Orfeu.“). Memoria pierdută-n istorie ar fi zis că e vrednicul urmaș al acelora sau că de bună seamă e pogorîtor direct dintre tracii iscusiți și inițiați de Orfeu, Linos, Tamiyris, Musaios ori Zalmoxe ca să tămăduiască și să aline cu cîntecul, după felul în care se înrolase și în care „lupta“ Enescu cu arcușul prin spitalurile răniților de război și ale muribunzilor („Arta trebuie să mîngîie, să unească; dacă ating acest țel sînt mulțumit de îndeplinirea misiunii ce mi-am luat-o.“). Căci despre aceasta puteau depune mărturie mulți resuscitați asemeni lui Mihail Jora („Zguduirea mea a fost așa de mare, că toată cangrena mea s-a vindecat. Și am scăpat de cangrenă datorită lui Enescu“) și mai tîrziu — ne-a istorisit Arghezi — Ștefan Luchian. Și iarăși ar fi putut spune același lucru văzînd pasiunea și sacrificiul de sine cu care „lupta“ cu bagheta, cu autoritatea și elanul său organizatoric întreținînd focul viu al încrederii și al geniului românesc împotriva tendințelor oricăror muze de a tăcea, împotriva ororii din răstrișteа celor două războaie. Credința lui în puterile binefăcătoare ale artei („Cred că arta trebuie să aibă în ea virtuți consolatoare“), aidoma ca aceea soteriologică a lui Brâncuși („Cred că lumea poate fi salvată prin artă“ — spunea acesta din urmă), era prea românească și prea aproape de folclor — oare nu susțin toate doinele noastre și mai ales acele „cîntece despre cîntec“ din folclorul nostru aceeași idee a soteriei, mîngăierii și păstrării sufletului omenesc în normalitate prin intermediul cîntecului? — era prea dragă folclorului ideea aceasta pentru ca să nu jubileze văzîndu-l pe Enescu cum o îmbrățișează și cît de total o servește, Dacă la 13 ani s-ar fi putut simți un provincial din punct de vedere cultural („în fond nu eram decît un mic țăran de pe malurile Dunării“), la peste 70 de ani, cu un destin planetar pe deplin rotunjit și consacrat, Enescu încă mai păstra în caracterul său ceva de țăran român, de fiu al folclorului („După mine, singura valoare sigură este pămîntul. Din păcate, nu mai am nici o brazdă.“). Dacă folclorul i-ar fi știut omenia, înălțimea și frumusețea caracterului lui, blînda sa modestie („Înainte de a termina voi fi drept cu mine, mărturisind că nu am căutat gloria și deșertăciunile ei“), atunci s-ar fi dumirit asupra lui și s-ar fi bucurat de un asemenea fiu demn și reprezentant fidel al spiritului său, care a întruchipat și aplicat morala, etosul românesc la modul superlativ al exemplarității.

Brâncuși de pildă, a bătut Europa numai cu pasul. El s-a întors cu totul la originile tradiției culturii românești. Blaga de asemenea a colindat lumea. Ca Matila Ghyka și Mircea Eliade de altfel; sau ca iluminiștii și pașoptiștii din veacul trecut, ca Hașdeu și Pârvan și Iorga și Coandă; în fața cărora stau Olahus, Nicolae Milescu și Cantemir drept pilde și începători. Dar în toată istoria turnirurilor și turneelor culturale și artistice, a călătoriilor de studii, deci a nomadismului cultural inițiatic și misionar, nu credem să fi avut Enescu vreun egal în ceea ce privește suma kilometrică străbătută în cele șapte decenii de activitate estudiantină și concertistică itinerantă. Exact așa cum spune folclorul despre „cine crede dorului“ s-a întîmplat

și cu George Enescu, cel care s-a legat să dea trup dorurilor românești cele mai înalte: a avut „odihna vîntului", numai că aceasta a devenit toată o metaforă pozitivă pentru a ilustra efortul neobosit și creația perpetuă („Să te odihnești de muncă prin muncă", „Pentru mine viața, fără muncă nu-și are rațiune"); și a avut „casa cucului" („Nu am un cămin permanent... Poate trenul..."), dar în sensul că s-a oferit fără rezerve, tuturor.

Enescu venea din același loc geografic și spiritual unde s-a născut Eminescu, unde „românul s-a născut poet" și unde poetul a apărut pe lume ca *poeta vates*. Identificabil este Enescu lui Eminescu — omologul său în planul semnificativ al culturii, înhămați amîndoi ca nimeni alții la carul triumfal al culturii românești, printr-o jertfă și trudă cotidiană neîntreruptă („Eu lucrez mereu, viața fără muncă nu-și are rațiunea"), o jertfă și trudă a studiului, activității creatoare și publice. După modelul extrapolant, egalizator și identificator al folclorului care ar fi stîrnit și relegat în felul acesta (noi) fire vechi de istorie, etnologie și mitologie, cultura noastră cărturărească ar fi așezat și ea pe Enescu lîngă Eminescu sau Brâncuși — dar nu așa, la modul superficial, accidental și sentimentalist-literaturizant în care se mai întîmplă pe alocuri, ci cu o mai autentică și adîncă responsabilitate a atitudinii, în mod analitic și critic — ar fi evaluat necontenit locul și rolul egal al acestor trei mari crai ai răsăritului nostru de cultură majoră, care, ca alții mulți-alții, ne-au făcut de mulțumire și cinste numele de român.

Dacă l-ar fi recunoscut gîndirea populară pe George Enescu, tentată de ancestru și băsmuitor, i-ar fi anulat cu siguranță biografia reală și i-ar fi conexat istoria toposului mitizant, celebrant și consacrant, eroificărilor sale de epos. Întreaga cultură ar fi putut recunoaște apoi că imaginea, chipul fascinant al vieții și creației sale este acela al Orfeului trac renăscut, cel care învinge viața și moartea, destinul, dependența, datul minor prin cuceriri majore, și care ridică condiția umană din afara spiritului, din orizontul expulzat esteticului (— natură a adevărului, binelui și frumosului) așezînd-o în artă (deci în adevăr, frumos și bine), în act de creație. Muzica sa întreagă este de tragismul sacrificator și edificator, de puritatea apolinică și catarsică a testamentului ciobanului nostru mioritic. El însuși, creatorul, se identifica cu Oedip, biruitorul prîn trudnicirea spiritului, prin asiduitatea olimpeicei și odiseicei sale munci de dobîndire a fructului celui mai înalt de spirit, de impunere supremă a adevărului de conștiință umană.

Dacă folclorul ar reflecta, cu siguranță ar vorbi despre nașterea lui George Enescu gîndind și zicînd că trebuia să fi fost miraculoasă, băsnind frumos că trebuia să fi avut loc în fecunda și norocoasa lună a leului pentru a-i soroci ursitoarele strălucirea și voinicia creației, gloria și faima perpetuu crescîndă, succesul, nemurirea. Și tot așa ar putea plăsmui folclorul o poveste minunată care ar începe desigur cu „Se zice că au fost odată ca niciodată, sau ca altădată, pe vremea cînd se nășteau în poveste marii eroi și feți, au fost odată, și într-adevăr au fost că de n-ar fi fost n-ar fi rămas demn de poveste, au fost odată deci, într-un sat cu zăpezi îndelungi și frumoase, cu ierni friguroase, cu veri de cîntec și de bucurie, cu oameni calzi, cu mare drag de frumos și de bine, cu inimi nedrămuit omenoase și cu vorba blîndă, într-unul din acele îndepărtate colțuri de țară și de gură de rai, în Livenii acelei Bucovine dulce și frumoasă precum limba română, au fost odată doi oameni buni la suflet..." Și povestea ar putea continua tot cam așa, amintind despre tristețea lipsei de copii din casă și de greutatea de a lăsa urmași a celor doi oameni buni etc. etc. etc. Cu evenimentele din preajma nașterii lui George Enescu sîntem, cu exactitate, în plin scenariu al basmelor noastre. („M-am născut ca un personaj de tragedie: într-o ambianță dramatică, hrănită de presimțiri și populată de preves-

știri". „Am fost al optulea copil și totuși singurul; șapte frați și surori s-au născut înaintea mea. Doi au murit de mici; o angină difterică, în 1878. i-a răpus pe ceilalți cinci. Părinții mei au trăit trei ani într-o mare neliniște, căci nădăjduiau ca un nou născut să șteargă, nu amintirea, dar lipsa celorlalți. Ei se rugau cu ardoare și plecau deseori la mănăstiri pentru a-i cere Domnului să le trimită copilul mult dorit. În 1881 am venit pe lume. Părinții mei au fost mai degrabă înspăimîntați decît fericiți de această naștere: dacă aveau să-l piardă și pe al optulea copil? Cînd mi-amintesc de copilărie, parcă mai simt încă în jurul meu grija plină de teamă în care creșteam. Mă păzeau de cele mai neînsemnate primejdii, tremurau la cel mai mic semn. În această seră înăbușitoare și plină de patimă am crescut prea repede.") Iată de ce, cu siguranță, încet-încet povestea folclorică ar confunda la început și mereu-mereu ar înlocui numele celor doi oameni buni, tineri și frumoși zicîndu-le cînd Costache și Maria, cînd Gheorghe și Raluca, cînd Enescu, cînd Eminovici, ar substitui Liveniul cu Botoșanii și Bucovina cu oricare țară românească; pentru ca pînă la urmă țara să o numească împărăție și celor doi oameni buni, tineri și frumoși să le uite orice nume, zicîndu-le — așa cum face orice basm cu toți românii care devin eroii săi — de-a dreptul mari, tineri și frumoși împărați. Încet-încet, povestea ar prinde astfel să semene cu basmul *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, ba chiar ar putea fi aceeași narațiune, care s-ar spune acum — adică s-ar reface — o dată în plus grație faptului că s-a născut și a trăit pe lume George Enescu. Fiindcă el — a cărui istorie și nume (simbolic vorbind) este *Îndreptățirea folclorului* — îi confirmă și perpetuează basmului adevărul, semnificațiile, conținutul adevărat. Fără nici o îndoială, Enescu era un erou al aceluiași basm al nostru. Prea seamănă portretul părinților și al micului Enescu cu acela al tinerilor împărați doritori de urmaș și al fătului lor, așa cum le ilustrează basmul. Pana lui Ispirescu a notat metafora acelorași evenimente și stări corespunzătoare istoriei reale din casa lui Costache Enescu: întunecarea tinereții și frumuseții perechii „împărătești" din pricina lipsei de urmași, eșecul încercărilor anterioare (prin cele *7* tentative și *3* ani de așteptare ulterioară, familia Enescu se pune în situații simbolice de excepție; după cum condiția celui de-al optulea născut, George, este aceea a *ultimului* și *celui mai-mic*, condiție căruia folclorul i-a dat expresia de special dotată și privilegiată, excepțională, prin Prîslea), să mai notăm apelul la supranatural („ambianță dramatică", cu presimțiri și prevestiri, rugăciuni ardente și pelerinaje la mănăstiri pe de-o parte, „vraci și filosofi care să caute în stele și să ghicească" — în basm), îngrijorarea și dragostea părinților, ca și precocitatea copilului și marea sa pasiune pentru învățătură („am crescut prea repede" spunea Enescu, „învăța într-o lună cît învăța altul într-un an" și „toată împărăția se fălea că o să aibă un împărat înțelept și procopsit ca Solomon Împărat" scrie Ispirescu despre Făt-Frumos) se regăsesc în cele două istorii. În tinerețe, Enescu era descris cu aceleași cuvinte care îi caracteriza prototipul său, tnărul din basm: „galeș, trist și pus pe gînduri". De nașterea sa, spune George Enescu, părinții săi „au fost mai degrabă înspăimîntați" fiindcă se gîndeau „dacă aveau să-l piardă"; parcă deasupra lor plutea profeția care se revelează în basm prin gura unchiașului bătrîn: o dată că „dorința ce o ai o să-ți aducă întristare" (a se remarca sinonimia verbelor, aici și la Enescu), a doua oară că „el o să fie Făt-Frumos și drăgăstos și parte n-o să aveți de el" (cum scrie Ispirescu). Basmul conștientizează, scenarizează și pune în cuvinte ceea ce în mod inconștient și în planul semnificațiilor ultime s-a petrecut cu George Enescu. Dacă eroul basmului se naște special, numai cu scopul obținerii tinereții fără bătrînețe și vieții fără de moarte la creatorul de geniu acest scop prinde contur și se înfăptuiește nedeclarat, treptat

și deplin. „Sînt nevoit să cutreier toată lumea pînă voi găsi făgăduința pentru care m-am născut“ spune eroul de basm dînd parcă glas acelui Enescu care se pregătește, între 4 și 6 ani, pentru marele său destin.

Fără îndoială, George Enescu era un erou al aceluiași basm românesc; că doar n-a fost oare el toată viața în căutarea numai a idealului nepieririi?, a acelui ideal care să constituie realitatea operei sale? Nu realitatea existenței sale lumești („De cînd era tînăr, în el se simțea o putere lăuntrică îndepărtîndu-l de viața exterioară“, își reamintea Cella Delavrancea în 1982); nu realitatea orgoliului firii și a împlinirilor afective sau sociale, a faimei, personalității sale aristocratice, diplomatice sau pedagogice, și nici măcar a carierei interpretative și dirijorale; ci a singurei sale imperisabilități: creația componistică („cariera mea se rezumă la cîteva lucrări ale mele. Ea nu are nimic comun cu concertele mele de virtuoz.“). Iată nemurirea, tinerețea eternă căutată și atinsă de George Enescu. Un astfel de dor, de nădejde de tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte — făgăduiala basmului — i-a supus, i-a împătimit și însuflețit spiritul așa încît să dezavueze toate celelalte „bunăstări“ care i s-ar fi putut oferi întru satisfacerea, domolirea și încălzirea firii omenești. „(Aplauzele acestea înfocate — din care se ridică, după cîte spun cei ce sînt bine informați, un parfum de tămîie atît de amețitor — nu mă încîntă cîtuși de puțin“). Prințul basmului nostru este oarecum conștient de la bun început și nu se naște decît după ce i se fac promisiunile cele mari și nu acceptă viața decît numai cu scopul și în vederea atingerii, a dobîndirii acelei realități ideale și absolute a tinereții eterne și nemuririi. La Enescu, starea de conștiență a prințului se cucerește treptat, dar la fel de instinctiv ca și acela, el descoperă drumul — acela al creației — pe care-l are de urmat („Fapt ciudat este că, fără să știu nimic, fără să fiu îndrumat de nimeni, am avut totuși ideea fixă de a fi compozitor și numai compozitor“). „Sînt nevoit să cutreier toată lumea pînă voi găsi făgăduința pentru care m-am născut“ — spune Făt-Frumos, împărăția încearcă să-l înduplece și oprească, dar degeaba, fiindcă — vorbindu-ne despre sine Enescu ne explică — „cînd ai o idee fixă, poți să urnești munții din loc, căci un îndărătnic nu se oprește la faptul că nu știe sau nu poate nimic“. Amîndoi acești eroi pleacă la drum. Feciorul din poveste știe ce vrea dar nu prea știe drumul, calea de străbătut și nici conținutul palpabil al dorului său; pe-acestea le va descoperi pe parcurs. Invers, Enescu nu cunoaște adevăratul mobil intim și conținutul ultim al pasiunii lui, dar se lasă furat de minunăția drumului, arta muzicii, și știe foarte bine ce are el de făcut pentru a-și atinge scopul, consacrarea. Enescu n-a pus în cuvinte enigma feciorului de împărat, dar a pus-o, și pentru el, Brâncuși. Acesta din urmă a văzut clar și a rostit hotărît: „*Arta* este tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte“. Prin urmare Enescu, asemeni, în mare parte, lui Brâncuși, concretizează, se substituie eroului de excepție hiperbolizat de binecunoscutul basm; cu atît mai mult cu cît uitarea și reamintirea, despărțirea de spațiul și timpul originar, arheic și matricial, și reîntoarcerea către acesta — idei și elemente tematice fundamentale pe care se sprijină eșafodajul filosofic al basmului — sînt și esențialele destinului creator enescian. (Faptul acesta urmează să-l vedem în introspecția și investigația ulterioară care se sprijină și ele pe aceleași concepte și aspecte ale memoriei și uitării.) Atît doar că la Enescu, simbolica plecare din palatul părintesc și revenirea după eoni pe aceleași locuri, care deveniseră între timp altele, însemnează un itinerariu spiritual concret aparținînd eului său creator și definindu-l. Amnezia și anamneza aceasta se constituie într-o realitate cu concepte ce se referă la un drum creator specific, cu atitudini opuse și contradictorii, de fapt ondulatorii, pe care le ia geniul față de realitatea culturală determinantă a naționalului, mai precis

a folclorului, și mai precis: a arhealului acestui național, înțeles ca spațiu originar, topos fundamental și esențial — ca substanță și sursă, matrice primară de fixație și de purcedere a geniului creator.

În 19 martie 1881, adică exact cu cinci luni (parcă între 3-iul și 7-le simbolic amintit mai-nainte nu mai lipsea decît acest 5 oracular) înainte ca să vină pe lume George Enescu, Eminescu publica în *Timpul* un articol în care comenta o variantă a *Tinereții fără bătrînețe* și identifica, spre final, pe „omul pururea tînăr", „omul cel veșnic" cu „geniul neamului românesc". Tot acolo, el remarca și adăuga imediat o calitate — ca pe una esențială — a acestuia: memorator al trecutului, „pururea avînd în minte trecutul întreg[1]. Iată deci cum, prin Eminescu, gîndirea românească 1) se întîlnise deja cu ideea identității între geniul individual și geniul național, între destinul (creator) individual și destinul unei națiuni, 2) identificase deja în eroul basmului *Tinerețe*... modelul ideal și exemplar al ilustrării acelor identități; și încă, 3) intuise, în structura reprezentativă a acelui model, însuși motivul structurant principal: proprietatea tezaurizării (intelesului) a ceea ce „a fost odată".

„Cînd ne uităm cu binoclu, ne pare scena foarte aproape, cînd îl întoarcem ea ne pare foarte departe". Dar e „tot piesa de azi, jucată în alte costume", scria tot atunci Eminescu, prevăzînd posibilitatea revenirii, a reactualizării aceleiași structuri și existențe geniale. „Dar dacă vremea, acest veșnic regisor, a scos din nou piesa din arhivă și ne-o reprezintă astăzi cu costume schimbate și cu alți actori, oare omul pururea tînăr, geniul neamului românesc, a venit asemenea între noi?" Așa scria Eminescu și confirma marele adevăr, etern actual, grație căruia putem privi și la Enescu printr-un ochean mitologic, constatînd că reprezintă același spirit românesc și geniu specific, adus de regizorul vremii în actualitate.

3. Gîndirea savantă urmînd/gîndind lumina folclorului

Dacă nu l-a văzut folclorul și nu s-a pronunțat el însuși despre George Enescu, l-au înțeles adeseori într-un mod „folcloric" contemporanii săi cultivați, receptivi — mai mult sau mai puțin — acelui mod primordial de comentare mito-poetică, de etopeizare și hiperbolizare a chipurilor oamenilor de excepție. O adîncire savantă în duhul folclorului a făcut deci ca anumite minți să vadă în Enescu o întruchipare arhetipală, o reactualizare și resintetizare de prototip de reprezentativitate și generalitate absolută. Pe drumul identificării celui mai nimerit simbol eroic pentru George Enescu există mai multe etape și în cele ce urmează noi vom puncta succint progresiva apropiere față de chipul optim al prințului din *Tinerețe fără bătrînețe*.
1) Să reținem mai întîi însăși preocuparea, mai precis existența preocupării de a se găsi un prototip folcloric pentru Enescu, faptul că personalitatea acestuia a incita și sugestionat asemenea viziuni și apropieri. În 1914, Constantin Brăiloiu semna un articol în care inventa o poveste (el însuși o numea „une histoire a dormir debout" — o poveste de adormit copiii), în care cele trei zîne ursitoare i-ar fi dăruit lui Enescu la naștere cîte un lucru. Una din ele i-ar fi dat o inimă. „Și în această inimă, noapte și zi, va cînta o melodie" — scria acela care urma să devină savantul de cea mai înaltă clasă în folcloristica și muzicologia mondială. Yehudi Menuhin mărturisea de asemenea că îl vedea pe Enescu drept o întruchipare a idealurilor și figurilor eroice și mitice folclorice pe care le cunoștea el din prima copilărie. Cum de s-a putut ajunge pînă la asemenea dezlănțuiri imaginative?

Pentru că realmente, va scrie Brăiloiu în 1955, „Enescu trăia în mintea oamenilor de la noi ca o întruchipare a tuturor puterilor sufleteşti ale neamului, ca o icoană a curăţeniei duhului, ca un simbol şi ca un mit“ [2].

2) De fiecare dată cînd scriitorii, gînditorii de mai acut rafinament s-au apropiat de înţelegerea geniului George Enescu se pare că le-a fost mai uşor ca să apeleze la metaforă, la o comparaţie care introduce în plină metaforă. Care este deci mitul cel mai potrivit pentru Enescu? „Nu altfel mi-am închipuit pe Orfeu narcotizînd pădurile sau pe Amfion, care clădea Teba în sunetul lirei“ — scria Călinescu admirînd chipul fizic şi interpretarea violonistică a artistului. „În violina lui Enescu răsună străvechea liră, este adevărat, dar lira este ţinută de Orfeu...“ continua tot el [3]. Mai aproape de zilele noastre, într-unul din poemele unui întreg volum consacrat lui Enescu, Nicolae Tăutu l-a găsit pe genialul artist un bun *Pretext de legendă*. Invocîndu-l pe Orfeu, poetul a scris despre Enescu că „Sub coviltirul vărătec şi înstelat al Livenilor / s-a renăscut zeul pentru a suta şi a suta oară“ [4]. Iar în 1981, cînd Nichita Stănescu a scris despre el, l-a apropiat tot de Orfeu („Atunci cînd el cînta, pietrele înfloreau... dădeau izvoare“ etc.). Circulă astăzi, unanim acceptată, sintagma *Orfeul moldav* desemnîndu-l pe George Enescu, o carte [5] şi festivalul de la Tescani („Enescu — Orfeul moldav“) se numesc tot aşa. S-au conturat deci pînă acum două imagini prototip pentru ilustrarea geniului, una aparţinînd mitologiei antice, şi una mai apropiată şi cunoscută folclorului nostru. Desigur ele nu se exclud între ele, ba chiar — vom vedea — se coinclud reciproc. Dar care ar fi oare metafora cea mai generoasă întru exprimarea genialităţii enesciene ca genialitate românească? Dacă aceea a lui Orfeu ar putea fi mai apropiată şi proxim revelatoare asupra geniului enescian ca genialitate muzicală, metafora populară pusă în expresia basmului amintit, reprezentativă pentru ontologia geniului şi a românescului în general, ne oferă în schimb un simbolism mult mai larg şi reprezentativ, semnificativ prin specificitatea lui. Iată de ce vom opta pentru mitul acesta din urmă. Între chipul mitologic al lui Orfeu şi acela popular al feciorului de împărat, între metafora legendei cu iz de istorie biografică şi aceea a povestirii filosofice cu iz de plăsmuire curat artistică, Nicolae Iorga a fost acela care a făcut legătura.

3) Despre Enescu, Iorga vorbea ca despre „fermecătorul tuturor oamenilor“ (reţinea deci o dată aspectul orfeic). „S-a ridicat dintre bunii moldoveni din părţile de sus, pline de trecut şi de poezie, un copil care a minunat pe cei mai cunoscători ai unei arte pe care o avea din instinct. Şi *din copil s-a făcut tînărul, veşnicul tînăr, nou ca în ziua întîia* cînd a înfiorat strunele vioarei cu atingerea sufletului“ [6]. Admirabila revelaţie avută de Iorga a surprins cu ingeniozitate, îndeosebi prin cuvintele subliniate de noi, esenţa fenomenului George Enescu. Spunem aceasta desigur gîndindu-ne la basmul invocat, pe care creatorul contemporan l-a rescris şi reconfirmat cu propria-i viaţă şi operă, dovedindu-i astfel profundul adevăr şi lăsîndu-l încă o dată fără de sfîrşit.

Iorga a recunoscut în Orfeul moldav pe „veşnicul tînăr“ al basmelor noastre, prototipul geniului românesc — aşa cum îl vedea Eminescu. Interesant este faptul că ideea de geniu dar îndeosebi aceea de muzician de excepţie (geniu muzical) se însoţeşte foarte adesea, atunci cînd vede în profunzime, cu aceea de tinereţe eternă şi veşnică vitalitate, de însufleţire nesfîrşită, de oprire a trecerii şi suspendare a temporalităţii. Este vorba de o metaforă ce reprezintă de fapt un topos gnoseologic universal şi vechi de cînd lumea, care capătă însă prin insistenţă o valoare specifică pentru spaţiul sud-est european (traco-elin), pentru spiritul tracic pe care românii îl continuă. Condiţia juventuţii eterne a creatorului aproape că consti-

tuie un loc comun în scrierile poeților. Să ne amintim doar de cuvintele pe care oracolul le rostește lui Homer prevestindu-i că unul din destine îl va face „asemenea cu zeii, / Trăind, murind, dar mai degrabă nu muritor, ci pururi tînăr!" (Plutarch, *Viața lui Homer*).

Unul din cei ce au avut revelația puterii cîntecului și a chipului geniului, George Călinescu, într-o tabletă a sa *(Tinerețea cîntecului)* spunea, punîndu-și cuvintele în gura lui Apollo: „El e cîntecul care e totuna cu ziua de azi, totdeauna tînăr, totdeauna făcînd să tresalte inimile oamenilor pentru aspirațiile înalte ale vremii lor. Cîntecul care îmbătrînește e ca o strună de liră ruptă și ruginită. Arcadion va da odată pas altuia, și celălalt altora. Însă mereu cîntărețul va avea chipul cîntecului, care e veșnic tînăr". Parcă nu Apollo ar fi vorbit în parabola lui Călinescu ci însuși autorul, ci nu despre Arcadion ci despre George Enescu. Altădată Brăiloiu îl numea pe Schumann *veșnic tînăr* („Et Schumann, cet éternel jeune, vivrait encore"), vorbind apoi despre tinerețea de care exultă muzica sa. Însă cu referire la George Enescu, îndeosebi în 1931, cu ocazia aniversării a 50 de ani de viață plină de glorie a maestrului, în presa noastră au abundat articolele admirative ale căror loc comun se polarizează împrejurul ideii de mare vitalitate pe care o poseda și demonstra maestrul. Enescu face tuturor o impresie de nesecată vitalitate și tinerețe, curioșii îi solicită destăinuirea secretului personal iar el le răspunde că arta sa l-a păstrat tînăr. „Enescu a împlinit 50 de ani dar se simte mereu tînăr datorită artei sale" — striga un titlu de articol în capul coloanelor unui ziar. „Veșnic tînăr" l-au văzut și numit tot atunci și Ioan Massoff și G. D. Ionășescu [7]. „E în plină putere maestrul cîntăreț, cu singuratecă înfățișare de Făt Frumos din basmele lui Eminescu" scria Adrian Maniu [8].

4) Remarca eminesciană după care feciorul din basm, respectiv geniul românesc reprezintă o acumulare a experienței existențiale specific autohtone, o concentrare de potențialități specifice a fost făcută și în dreptul lui George Enescu. „În Enescu trăiește tot sufletul poporului și al pămîntului nostru. E plin de bărbăție, de patimă, de dor românesc", scria Ciomac în 1915. După moartea sa, în 1955, s-a recunoscut iarăși că „natura a fost deosebit de darnică cu acest mare om și artist, vrînd parcă să întrunească în el toate calitățile poporului român" (D. D. Botez); că „Enescu trăia (...) ca o întruchipare a tuturor puterilor sufletești ale neamului" (Brăiloiu). Există deci o continuitate directă între obsesia mitologică și mitologizantă a contemporanilor savanți și între asertarea calității lui Enescu de reprezentant al genialității românești.

5) „George Enescu reprezintă geniul românesc" spunea titlul unui articol semnat de Trancu-Iași în 1937 [9]. „George Enescu e pentru țara noastră cea mai legitimă mîndrie, cea mai superbă întrupare a geniului românesc" scria Ionel Perlea (1939). „Geniul rasei noastre este acela care s-a condensat în el" spunea Brăiloiu [10]. Iată prin urmare cum o operație de identificare de tipul aceleia sintetizatoare, reductive la arhetip și apoi generalizatoare, specifică gîndirii noastre originare, folclorice, preluată în brațele și termenii unei reflexivități livrești, de cultură savantă, a fost aceea care a condus la înțelegerea personalității și artei enesciene drept expresie chintesențială a spiritului românesc, a geniului său ca geniu național. „Este de netăgăduit că Enescu reprezintă o chintesență a întregului nostru popor" [11].

4. "Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte„

În folclor, basmul este o narațiune decăzută superb din mit. Mit a cărui replăsmuire poartă însă în adînci rădăcini inconștiente funcții originare de identificare în actualitate. Ceea ce se experimentează o dată cu spunerea basmului nu este reactualizarea lui însuși ci tocmai nostalgia actualizării sale. El încîntă și înfiorează prin ceea ce *se putea* întîmpla odinioară. Dar povestitorul ori cel care se proiectează pe sine în mit nu se întoarce în trecutul venerabil al acelui „odată ca niciodată" ci îl experimentează pe acesta ca pe un posibil al actualului, ca pe o virtute a prezentului. Iată de ce actualizarea mitului sau a basmului revendică realul (prezent) ca pe o variantă a *posibilului* — grație participării sale la ceea ce „a fost odată" —, posibil a cărui certitudine ontologică este tocmai faptul că „a fost odată".

Însumînd calitățile comunitare, valabile pentru oricare ins și reprezentant al obștii, modelul exemplar ilustrat în mit și în basm reprezintă așadar expresia sintetică a aspirațiilor, caracterelor și proprietăților comunitare, naționale, reprezintă spiritul sau geniul acestei comunități, națiuni. Iată de ce în eventualitatea asimilării, a încorporării modelului arhetipal, insul devine reprezentantul superlativ al spiritului și geniului comunității, națiunii sale. Iată de ce accesul la mitologie în încercarea de înțelegere a personalității și artei lui George Enescu, dovedește o implicită și originară încercare asupra înțelegerii semnificațiilor și conținutului ideii de geniu și de specific național.

În măsura în care mitul persistă în actualitate el dă acesteia consistență și exemplaritate superlativă. Atingerea mitului dă semn despre arătarea geniului. Așa că geniul însemnează pe acela care contemporaneizează, cu sine însuși, mitul de cea mai amplă semnificație etnospirituală. Întotdeauna cînd se poate identifica geniul, prin personalitatea creatoare de excepție, prezența sa poate fi presupusă și tradusă ca o lucrare discretă a mitului, a arhetipului originar al genialității. Pe cel pe care noi îl înțelegem ca marcat de geniu, în fond, contemporaneizează — cu sine însuși — mitul de cea mai mare semnificație. În măsura în care putem apropia chipul lui Enescu de mit — și chiar simplul fapt al acestei apropieri ne îndreptățește să putem vorbi despre genialitate și specificitate românească — în cazul său — fără nici o rezervă. Atunci cînd, cu prilejul lui George Enescu, lumea a început să apeleze la mit se căuta astfel o formă de descifrare a geniului; cînd mitul a devenit acela al tînărului din *Tinerețe fără bătrînețe* s-a văzut atunci că înțelegerea geniului enescian trebuie căutată în aceea a românescului ca genialitate specifică.

Geniul este o sumă de virtualități întrucît mitul înseamnă o acumulare și tezaurizare de posibilități, de *posibil ontologic*.

Pentru români, marea șansă ontologică este cuprinsă în gestul paradigmatic a împlinirii (a întîmplării) care „a fost odată", al mitului deci. Posibilul (în întregimea sa) nu ține de eventualitățile viitorului ci reprezintă o suspendare într-un trecut reactualizabil. Posibilul se cuprinde în ceea ce povestea și basmul presupun a se fi întîmplat cîndva. În basmul *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* avem expresia artistică plastică și desăvîrșită a chipului și ideii de geniu românesc în sensul că avem acolo ipostazierea a ceea ce românescul prezintă și românul posedă ca aspirație și caracteristică ultimă: cunoașterea și sporirea realității lumii cu orizonturi aflate pe tărîmul posibilului ei, lărgirea realului nu dincolo de posibilul său ci dincolo de real. Enescu a tulburat inimile și mințile contemporanilor săi împingîndu-i să caute în mit explicația geniului său tocmai pentru că el n-a fost

ceva real. A fost ceva posibil. Enescu a ilustrat la un moment dat, cu el însuşi, *posibilul românesc*.

*

Am văzut că deja demult se recunoştea că George Enescu „reprezintă geniul românesc". Enescu ne poate astfel sluji la identificarea calităţilor geniului românesc după cum şi acestea din urmă, în măsura în care le vom desluşi contururile şi vom şti să înţelegem miturile băsmite de folclor, ne vor ajuta să conştientizăm acele caractere pe care, ca geniu creator circumscris firesc unor anumite toposuri de specific al geniului şi al românescului, trebuie să le fi purtat George Enescu. Dacă am merge pe urmele folclorului, pentru a dobîndi o înţelegere a geniului nostru şi pentru clarificarea unei căi şi formule de înţelegere şi explicare am fi îndrumaţi spre o „mitologie Enescu"; spiritul oralităţii ne-ar îndemna spre un mit al acestuia. N-am ajunge însă mai departe decît Eminescu, Călinescu, Iorga sau Maniu (ş.m.a.). Plus poeticul tuturor acestora, pe care acum l-am consemna ca absent. Trecînd însă la vederile şi traducînd totul în termenii culturii livreşti, aceasta ne-ar îndruma în schimb, firesc, către filosofie; cugetarea ei, către o ontologie, pentru al cărei (în)semn ne va putea servi numele lui Enescu. Iată de ce am năzui, aşa cum basmul Tinereţii a încifrat o sublimă ontologie şi gnoseologie a geniului — remarcată succint pentru prima oară ca atare de Eminescu —, să trasăm aici cîteva din trăsăturile şi proprietăţile acestei ontologii şi gnoseologii româneşti pe care o putem dezvălui în jurul numelui lui Enescu.

*

La Nichita Stănescu creaţia, care era una „de sine" şi care reprezenta un act metafizic, s-a împlinit ceva mai aproape (ca atare) de orizonturile lucide. Iată de ce în finalul ultimei sale cărţi, *Antimetafizica*, şi-a adus aminte că cel mai plăcut basm al copilăriei sale a(r fi) fost *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte* şi că o realitate a eternităţii realizate prin creaţie i-a fost mobilul, substanţa şi soluţia existenţială.

„S-ascultăm poveştile, căci ele cel puţin ne fac să trăim şi-n viaţa altor oameni, să ne amestecăm visurile şi gîndirile noastre cu ale lor... În ele trăieşte Archeus... Poate că povestea este partea mai frumoasă a vieţii omeneşti". Urmînd lui Eminescu, ce vedea în consecinţă în geniu întîlnirea unui şir de vieţi, însumare de posibilităţi („viaţa altor oameni") văzute ca experienţe existenţiale deja petrecute, acelea evocate şi ilustrate de „poveşti", ar însemna în consecinţă că regîndind poveştile am putea înţelege geniul. Ar însemna că a cuprinde cu gîndirea geniul înseamnă a-l căuta pe Archeus; povestea este „frumoasă" pentru că ceea ce ilustrează povestea în general (şi ceea ce ea însăşi reprezintă) e partea esenţială şi originară, ca şi aceea posibilă, a omului.

Toată această investigaţie şi încercare în ontologia şi gnoseologia geniului nu e decît încercarea de descifrare şi desfăşurare în termenii unei discursivităţi teoretice a conţinutului presupus de basmul *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*. Ea se propune ca un mod de „ascultare" a acestei poveşti.

5. Deschiderile mitului

Începusem prin a ne declara intenţia de a pune o întrebare poate puţin ciudată, paradoxală, neveridică pentru unii, neîndreptăţită pentru alţii (oricum ilicită pentru toţi folcloriştii), şi pe care totuşi am pus-o, dîndu-i nostalgia a ceea ce se încearcă pe sine pentru prima şi ultima oară; a întrebării care o dată pusă, apoi dispare; poate fără ecou, fără amintire, fără nici o forţă de revenire ori reluare, fără şansă de resuscitare şi autentificare. Pentru că ea nu se îndreaptă real şi nici măcar virtual către viitor, nu vizează ceva ce s-ar putea petrece, ci provine ipotetic dinspre probabilitatea a ceea ce s-ar fi putut ca să fie. Aşa încît, această virtualitate din urmă — şansă a fiinţării, a posesiunii de fiinţă/realitate de către înţelesul suscitat, căutat de întrebare — relevînd faptul ca rătăcit din faţa trecutului, ar mai putea el oare să fie recuperat în ulterioritatea viitorului, s-ar mai putea presupune ca ideea să dobîndească fiinţă şi astfel justificare ontică? În caz că da, tot ontologic vorbind, virtualitatea (virtutea de *a putea fi* a faptului) este posibil să capete rezonanţe viitoare, ce ar putea adică să urmeze să fie, ce ar aştepta aşa la rîndul fiinţei. Şi acest lucru este posibil dacă — continuăm să simbolizăm lingvistic — din starea lui *s-ar fi putut*, care indică oarecum suprimarea şi închide trecutul cu negaţia lui cu tot, se deduce şi instalează cazul lui *s-ar putea*, care deschide mai promiţător viitorului (realul viitor), fiinţei. Totuşi noi am luat în discuţie cazul irefe-renţial al unui „ce-ar fi putut fi" cu unica-i posibilă continuare „dar nu a fost (ca să fie)", cazul unui optativ lipsit de condiţional, lipsă prin care rostirea suspendă motivarea şi constată astfel statutul autonom, real şi logic al negativităţii şi elec-tivităţii ontice, al nonintegrităţii fiinţei, al a-realităţii. De aceea am şi pornit deli-berat, conştienţi de absenţa acestei virtualităţi şi a realei valabilităţi a răspunsului, sondînd imaginar ipostaza nealcătuirii discursului spiritului folcloric către George Enescu, şi avansînd ipotetic ipostaza alcătuirii totuşi a acestui discurs.

Ce s-ar fi putut întreba folclorul — am zis noi — despre ceea ce el nu se va întreba niciodată. Şi faptul rămîne ca atare deoarece i-am sugerat (folclorului) o idee, am ridicat şi propus o problemă străină gîndurilor lui, ce nu-i va veni din inimă niciodată; aceea a întrebării, puse în numele lui, dar nu de către el însuşi. Folclorul nu-şi mai aminteşte de George Enescu şi tace. Nu i-a făcut nici o poveste, nu l-a integrat în vreun basm sau legendă, nici cîntecul popular nu i-a dedicat nici un viers şi n-a reuşit să îi pomenească numele, aşa cum face cu Iancu, cu Horia, cu Vlaicu sau cu Barbu Lăutarul. Firesc, deoarece George Enescu şi muzica lui, iar după el întreaga muzică românească, nu-i mai aparţine folclorului şi nu mai trăieşte *în* folclor. A devenit savantă într-adevăr.

Nu, întrebarea noastră nu aparţinea gnoseologiei folclorului, gîndirii, cunoaş-terii sale; şi nici răspunsul — ontologiei spiritului său. Fiinţa (unei asemenea între-bări în genere), realitatea de conţinut al ei — şi în acest moment apelăm la o formulă de ontologie, a cunoaşterii —, înţelegînd întrebarea, prin funcţia sa epistemologică, drept provenienţă de esenţă ontologică cu puterea înfiinţării şi a desfăşurării gnoseo-logice a realului, punere sub semnul îndoielii şi al certitudinii a ceea ce onticul este şi poate să fie, punere însă care face şi ca ontologicul să fie dezvăluit sau ascuns, într-un fel, îi determină existentului natura şi esenţa cognoscibilităţii. Şi încă, prin intermediul căreia, ca şi prin intermediul interogaţiei, ontologicul riscă să fie (chiar dacă artificial) condiţionat, Dar o asemenea posibilă infiltrare a gnoseologi-cului în ontologie, asemenea momente de identifate categorială (ajunse astfel nu prin indistincţie ci prin identificare) pot surveni şi se pot referi sau aplica doar în intimitatea termenilor şi a spiritului cărturăresc, a gîndirii savante. Doar în lumea

filosofiei; în care întrebarea poate fi mai mare, mai gravă, mai reală, mai consistentă și întemeietoare decît răspunsul, și unde răspunsul, în fața valorii întrebării și a funcției sale autarhice, poate adeseori lipsi; unde, onticitatea fiind desemnată de realitatea obiectivă și obiectualistă a cunoașterii, adeseori putem spune că interogația are un ontos mai mare decît afirmația. Folclorul, spre deosebire, trăiește răspunsurile înainte de a-și pune întrebări. Unui astfel de răspuns fără de întrebare preconcepută și prefigurată am încercat sa să i-o formulăm și avansăm. Și atunci ea a părut paradoxală, chiar naivă, dar numai pentru că (1) i-am pus-o pur și simplu, din afară, și (2) pentru că i-am formulat-o în spiritul și termenii improprii folclorului, în lumina gîndurilor moderne. Însă răspunsul, așa cum l-am imaginat apoi, reprezintă o mai posibilă probabilitate decît o probabilă posibilitate; el e mai puțin necesar, obligator și firesc să se iște, dar mai veridic să se întîmple. Așa cum începusem s-o punem chiar la început, adică cum începusem să căutăm, problema părea inexistentă. Și totuși, pusă în alți termeni (a se citi contexte ideatice și semantice), condusă spre alte tărîmuri ale semnificării și cugetării, logica ne arată că ea poate să apară, că ea există. Dacă nu chiar în real (în cunoscut), cel puțin în posibil (în cognoscibil).

Încă o dată deci: ce va fi însemnat George Enescu (sau Brâncuși, Blaga, Eminescu, Grigorescu...) pentru folclor? Desigur, și simplu: un fiu natural, căruia el — și iată că din nou sîntem întorși la ceea ce folclorul a însemnat pentru creatorul de geniu — i-a fost un părinte, adevărat, viguros, și întreg, desăvîrșit pînă la ideal în zămislire. Dar ce înseamnă oare să fii creator de geniu și totodată fiu al folclorului? Ce înseamnă să fii novator și universal prin definiție, prin nume și prin condiție, și tot în același timp să rămîi prin natură fiul moștenitor al tradiției, marcat genetic de tradiție, de etnic, național, și engramat, încărcat cu toate acestea?

IV

Conștientizarea mătcii — ieșirea din matcă

1. Matca ce înseamnă cămin / 2. Înstrăinarea exterioară / 3. Transsubstanțializarea (interioară) a originii /

1. Matca ce înseamnă cămin

În orice realitate se intră pe o poartă a nașterii și printr-o cît de scurtă dar bună așezare într-un mediu securizant și statornic, maternal, al primei alcătuiri. Determinantele și evenimentele-impresii, amintirile acestor contacte primordiale rămîn în adînc, neșterse pentru ființa care le-a încercat. Creativitatea își are și ea leagănul ei prim, matricea formativă și placentară dătătoare de prim conținut, de impuls și de stil îndelebil, cu valabilitate pentru întreaga evoluție, ulterioritate a con-formației („destinului") insului creator. Pentru George Enescu o asemenea matrice și matcă rămîne indiscutabil folclorul. O spontană tendință de a se rosti muzical — gest de factură proprie și consacrată spiritului folcloric — l-a captat încă de la cea mai fragedă vîrstă. Bine cunoscute sînt curiozitățile sale muzicale care îi marchează decisiv prima copilărie; relațiile sale cu folclorul, primele contacte și identificări de etos, revelațiile întîlnirilor sale cu muzica lăutarilor, pe care-i va și numi mai tîrziu primii săi profesori. Folclorul reprezintă pentru Enescu prima formă de limbaj muzical comunicativ, cunoscută și recunoscută (ca atare) de el; și tot folclorul rămîne pentru el prima lege și rațiune a raportării și legării sunetelor. Astfel că, pînă la vîrsta de 4—5 ani, cînd Enescu începe să-și însușească cu temeinicie, științific, cărturăresc vioara și pianul, scris-cititul muzical, putem spune că matricea sa fundamentală, matca sa fusese deja definitiv hotărîtă, elaborată și impusă: folclorul.

Dar matcă nu însemnează nicidecum un moment, istoric, pasager. Primordialul acesta are ponderea acelui ec-sistent, ca o permanență, ca sub-sistență, esență. Să ilustrăm faptul a *ceea ce rămîne*, apelînd, de pildă, la gîndirea lingvistică greacă ce a reținut mai bine sensul acesta al mătcii primare care rămîne să delibereze autoritar și definitiv asupra esenței unui fenomen sau fapt (fie el și — ca în cazul nostru — personalitatea creatoare). La elini, dintr-un verb care pornise să însemne a fi: *aisia*, anticii au extras participul ousia, însemnînd substanță și energie a fiindului, esență. (De unde și Hestia — divinitate protectoare a *căminului*: inextricabilului fundamental). Esența este deci numele corespunzător pentru ceea ce rămîne stabil, statornic, nucleul indestructibil, firea din ființa lucrurilor, constanța și identitatea dinlăuntrul neschimbăcios al transformărilor; căminul sau, i-am mai spune, principiul arhetic (*arché* = început și rațiune, principiu al ființării). Esența deci este căminul, ceea ce rămîne (pe) locul prim al așezării fundamentelor. Acest spațiu și aceste fundamente constituie și rămîn deci esențele. *Impresiile din copilărie* ale suitei pentru vioară și pian opus 28 (1940) de George Enescu pot fi recunoscute de oricine ca făcînd parte din acumulările acestei perioade primare (matricial-

existențiale) a vieții, deasupra cărora s-au mai putut suprapune rememorările ulterioare ale acestora. Datorită suprarealismului, voyerismului și caracterului în general oniroid, abisal al expresiilor de aici, orice psihanalist ne-ar putea demonstra simplu și meticulos cum aceste „impresii" reprezintă niște anamneze ancestre, reformulări anamnetice, reamintiri puternice de după uitări îndelungi, purtînd cu ele toate contururile decelabile și definibile ale unor retrăiri decodabile după tipicul și tehnica freudiană a analizei psihologice: simbolizări și substituiri, transferuri și inversiuni de imagini, degradări sau hiperbolizări, parabolizări și etopeizări ale modelului, comprimări, estompări, aglutinări, stilizări și recompuneri ale originarului, metamorfoze conținutistice și stilistic-formale ale unor trăiri-impresii și evenimente coborîte în subconștient. Coborîte adică în acea absență proprie uitării manifeste și a sub-sistenței, ca urmare și sub presiunea infirmării dar mai ales a refulării lor conștiente din partea spiritului (de *supraeu*) exclusivist și cenzurant al conștiinței (care ar fi aici acela al muzicii) culte, savante (simfonismul, clasicismul, romantismul).

Matca înseamnă cămin inalienabil. Ea este Toposul ființei, adevăratul loc al identității sale. Și „anevoie își schimbă cel învecinat cu originea, locul" (Holderlin). Muzica lui Enescu trădează această învecinare a spiritului său cu originea, cu folclorul, această relevare a esenței folclorice ca toposul-matcă; substanța, conținutul și mesajul muzicii sale redă tocmai acea (a)nevoință a transmutării locului a cărui proximitate e originea și esența.

Pentru Enescu, folclorul rămîne casa și amintirea sinelui (său) personal. Devenirea ființei sale spirituale și creatoare va fi o pivotare împrejurul acestui ax central al toposului folclorului. Vibrația, oscilația (despre care va fi vorbit el însuși odată, în *Amintiri*, considerînd-o o reprezentare ce-i poate rezuma motorul existenței, viața), va fi aceea continuă a *contrazicerii și răscumpărării*, a *negării și recuperării* sinelui, adică a originii, esenței, mătcii, folclorului.

2. Înstrăinarea exterioară

George Enescu a început prin a-și recunoaște propria matcă. A început prin a descoperi singur folclorul. Mica, adică scurta sa ontogeneză (spirituală) a repetat filogeneza (muzicală). A auzit singur muzica și vocea ei chemătoare și tot singur a prins să asculte. Ba chiar să creeze, pentru a asculta (muzică). A învățat să descopere singur sunetele și să inventeze simple melodioare; și singur să-și făurească primul instrument, prima vioară. *În inițierea lui, Enescu a trăit viața folclorului.* Dar din matricea stilistică a folclorului a început să iasă încă de la vîrsta de 3—4 ani, cînd, învățînd să se încînte și să se lase vrăjit de muzică, preocupîndu-se de muzică pentru frumusețea ei însăși și făcînd din ea obiectul și patima sa de gîndire, începînd studiul ei științific, s-a detașat de oralitate și anonimitate. Din matca aceasta blîndă a folclorului a fost exclus Enescu chiar de către părinții săi. („Dacă vrei să faci muzică trebuie să înveți notele" — i-a spus la un moment dat tatăl, copilului George. La care, replica acestuia a fost una exact în atitudinea folclorului: „Dar tată, muzica se cîntă, nu se citește!" — o atitudine greu de schimbat în termeni persuasivi. „Ei bine, dacă nu vrei să înveți muzica atunci vei păzi porcii, spuse tatăl meu îngroșîndu-și vocea.") De folclor l-a îndepărtat pianul, care l-a vrăjit prin complexitățile, heteromorfismele sonore sincrone, prin armonie

și poliritmie. („Am schimbat cu adîncă bucurie instrumentul monodic, pe care cîntasem pînă atunci, cu unul polifonic. Cînd n-ai putut să cînți decît melodii fără acompaniament ce minunat era să poți înlănțui acorduri. Un pahar de apă rece nu poate să facă mai mare plăcere unui însetat"; „Ce bucurie, mereu reînoită oridecîte ori mă aflu în fața pianului, care mi-a deschis orizonturi nemărginite"). Pianul, marea operă tehnică a muzicii savante, apusene, înrușinîndu-l pentru modestia principială a monodiei, melodicii și izoritmiei, izocromiei violinice (instrumentul folclorului). („Cînd privesc cu atenție vioara mea din cutie — mortul acela roșcat, în micul său sicriu — îmi spun, poate cu oarecare îngîmfare: Amice, ești tare drăguț, frumușel, dar ești prea mic! Cum te poate pasiona o simplă vioară cînd iubești muzica în întregimea ei?". „Este îngrozitor pentru un artist să se mulțumească cu o singură linie melodică, cînd ar dori să aibă trei, patru, șase și opt". „Eu am făcut cu vioara mea o căsătorie din interes", „am socotit-o uneori un oaspete nedorit!" — sînt numai cîteva din recunoașterile de peste ani, făcute de maestru. Dar sentimentul unei superiorități acordate pianului și a unei inferiorități expresive a viorii l-a avut Enescu întotdeauna. De-aceea va și nota multă vreme mai întîi pianul și mai apoi vioara în titulatura pieselor camerale de duo: sonate, suite). De folcloritate s-a îndepărtat Enescu prin compoziție („De îndată ce am avut un pian am început să compun"), chiar din primul moment în care a început să scrie, spunînd prin aceasta adio colectivismului și anonimității creative. Prima sa însăilare (originală) păstrată este o „Operă" pentru vioară și pian, scrisă la cinci ani, însumînd trei măsuri scrise (și patru cîntate, din pricina voltei a doua care impune reluarea primei măsuri) plus auftaktul de timp (vezi CTE nr. 1)[1]. Concizia și naivitatea acesteia, melodicitatea sa romanțios-salonardă, este specifică încercărilor oricăror copii-compozitori la vîrsta primelor contacte cu marea muzică, cu muzica „serioasă" a „oamenilor mari" — adulții.

3. Transsubstanțializarea (interioară a) originii

Folclorul a continuat să existe în George Enescu; ceva esențial din Enescu a continuat să existe în modul folcloric. (Ca un interesant amănunt, vom remarca faptul că el a manifestat structural tendința de a rămîne în oralitate, în sonor mai mult decît în vizualul-lizibil; în felul acesta dovedind puternica sa apartenență arhetipală, structura sa spirituală originar/matriceal folclorică. Iată ce spunea el la sfîrșitul vieții: „A scrie este pentru mine un adevărat chin. În fața unei hîrtii de scris, gura mi se usucă și inima îmi bate să-mi spargă pieptul. Încă de mic copil, ideea de a mă așeza la masă și de a lua în mînă condeiul îmi crea un sentiment de suferință... *Era*, probabil, *o idee fixă pe care o aveam din naștere* (s.n.). Chiar mai tîrziu, devenit bărbat, preferam să trimit telegrame în loc de scrisori."[2]). Dar pentru folclor Enescu încetează atunci să mai existe. Și de altfel, acest lucru este valabil pentru orice creator cult, nu numai pentru geniu. Chiar dacă, în condițiile moderne ale schimbării radicale la față a lumii și societății, folclorul va ajunge numai o amintire de arhivă, înghețată în atlasele antologice și memoriile monografice și discografice, dispărînd treptat ca formă originară și genuină din realitatea vie a contemporaneității, se va perpetua și în (și prin) operele acestor iluștri. Dar într-un fel oarecum mai subtil. Se va perpetua ca o altă stare a sa de a fi; o stare care nu-i aparținea dinainte dar care i se acordă și în care este *pus* să fie.

Practic folclorul va putea fi recunoscut ca transfigurat, travestit, abstractizat, purificat (și va constitui *noul folclor* al spiritului contemporan, savant), deoarece modul său de apariție va indica surprinderea folclorului nu în deplinătatea ființei sale proprii, fizice, concret-empirice (în folclorism), și nici în absența sa propriu-zisă (totală); ci, într-o stare intermediară pe care o lasă creatorului despărțirea sa încă neîmplinită, încă-nedespărțirea-întreagă (de folclorul-matcă), stare dată de tendința desprinderii și distanțării de matcă, dublată și negată de conștiința imposibilității îndepărtării de matcă. Folclorul deci, ca sursă originară, esență și matcă, va cunoaște exercitarea acelui principiu sau moment ontonomic al ființei: căzute, silite de-a fi în varii ipostaze date de ființare: punerea unui lucru între a fi și a nu fi, salvîndu-se astfel un spațiu inert și astfel umplîndu-l de suflare, de viață și de valoare, sporind astfel teritoriile realității și șansele de realizare (de intrare în realitate) a celor ce sînt. Am vorbit aici ca de o perspectivă viitoare a folclorului, cînd de fapt ea a fost deja instituită, mai precis cînd instituirea ei a fost deja ilustrată, indusă, elaborată și exemplificată de către George Enescu. Dar am vorbit la timpul viitor doar pentru a-i sublinia enescianismului „avangardismul" inițiator și dătător de soluții pilduitoare, de încă nebănuită și mare valabilitate pentru viitor. Acea stare de ființare între a fi și a nu fi, pe care o descoperă și conferă folclorului, face ca în muzica sa, folclorul să fie dar și să nu fie (ca folclor), să se străvadă dar nu să se identifice, să se resimtă dar nu să se re-numească. În general asemenea situații noi, moduri de apariție, de existență, descoperite sau acordate lucrurilor, dobîndite și conferite lor de către creator, sînt sintetice și anulează orice alte posibilități de existență a lucrului, posibilități de dinaintea sau dinapoia sesizării, a înregistrării lor. Așa se face că după George Enescu muzica românească nu mai poate fi *în* folclor și bizantinism. nu mai poate fi nicidecum folclorizantă ori bizantinică, dar nici ignorată de către acestea și izolată în abstractitudinea unui simfonism conceptual „pur". În sensul în care o muzică asemeni celei enesciene de maturitate reprezintă tipicul, optimul, reprezentativul însuși, modelul și atmosfera muzicii, a unei culturi muzicale, o asemenea muzică devine folclorul (sau noul folclor), ca un nou fundament al spiritului contemporan, al muzicii zilelor de atunci înainte.

V

Perpetua amnezie și anamneză a folclorului

1. Treptata uitare a uitării / 2. Amintirea uitării / 3. Reamintirea amintirilor și uitarea reamintirii / 4. Conținutul anamnezei / 5. Lucrarea creatorului de excepție /

1. Treptata uitare a uitării

Începînd cu perioada primelor studii, autodidacte, improvizate, sporadice și elementare (cu inginerul vecin), și mai apoi cu acelea solide ale școlii vieneze și pariziene, o atitudine care va caracteriza fundamental eul creator al lui George Enescu în fața folclorului, a propriei sale mătci — *status nascendi = status essendi* — va fi una de perpetuă pendulare, de perpetuă îndepărtare de folclor, dorită, căutată, și perpetuă revenire — mai mult spontană, raportare periodică — la acesta. Asemeni unui centru gravitațional, folclorul exercită o atracție care îi reabsoarbe ființa și atenția creatorului după fiecare urcuș mai îndepărtat de sinea acestuia, după fiecare îndepărtare și abstragere a creatorului în simfonism. Un traseu hiperbolic neîntrerupt caracterizează astfel *status*-ul *fiendi* al folclorului din creația sa. Adevărata natură și motivație a acestei pendulări se află ascunsă în intimitatea in-conștientă a unor motive ce țin de necesitatea interioară profundă. Prezența și absența alternativă, ființa și neființa periodică (constatabilă în prima perioadă de creație), apoi neființa dar firea plenară și ubicuă (specifică creației mature), sînt ipostazele în care folclorul e pus să rămînă în muzica georgeenesciană, ipostaze rezultate ca urmare a unor perpetue puneri și răpuneri, sublimări și refulări, reamintiri și uitări a ființei acestuia. Să urmărim însă succint acest avatar.

Geniul începe printr-o inconștientă recunoaștere a mătcii sale, printr-o luare în posesie, o asumare și re-prezentare a datelor acestei origini-moșteniri. La George Enescu această recunoaștere se realizează și se conștientizează rapid și aproape simultan cu aceea a necesității depășirii căminului și a ieșirii din matcă. La vîrsta de cinci ani, exercitîndu-și primele cunoștințe și deprinderi de notație muzicală, Enescu pune pe portativ primele sale melodii lăutărești ascultate și reținute: „Am un leu“ și „Țintăraș cu cizme lungi“ (CTE 29, 30) — melodii atît de atașate afectiv, atît de adînc fixate în memoria copilului încît îl vor urmări peste ani și vor reveni ca teme majore chiar, citate și tratate în *Rapsodia* I și respectiv a II-a. Tot atunci transcrie și „Hora Floricica“, în două variante (CTE 31). În 1887 sau 1888 compune prima sa piesă în termeni populari Hora Sinaei pentru vioară și pian (CTE 97). Dar înafară de aceste „mențiuni“ ale folclorului, prima etapă de creație copilărească din vîrsta preșcolară devine, începînd cu anul 1886, prima sa perioadă de uitare a folclorului. Enescu se comportă de acum ca orice copil-compozitor pasionat, crescut parcă la oraș și într-o riguroasă și studioasă atmosferă muzicală, compunînd numai marșuri, valsuri, polci și potpourriuri de salon, frînturi tematice cu tente grandilocvent-simfonice.

Prima reamintire notabilă a folclorului se produce abia prin 1889—1890, deci la nouă ani, cînd Enescu armonizează (pe cît se poate de elementar, incipient) melodia lăutărească „Banul Mărăcine“ (CTE 46 bis). Simbolică și profund reprezentativă pentru folclorul nostru lăutăresc, la George Enescu melodioara aceasta obsesivă, periodic reapărută în atenția gîndului său muzical, revine în 1896 în suita pentru coarde *Momente de distracție* — suită care anticipă și pregătește tematica *Rapsodiilor* — sfîrșindu-și avatarul căutării unei prezentări elocvente o dată cu *Rapsodia I* (1901), unde ocupă un rol tematic de primă importanță. În general însă perioada studiilor vieneze și pariziene, mai precis din 1889 și pînă în 1896, delimitează și echivalează cu a doua, mai masivă, perioadă de uitare a melosului arhetipal creativității enesciene. Este perioada risipirii sale în universalitate, a însușirii formei, stilului, limbajului și gîndirii muzicale occidentale în datele ei cele mai largi, diverse, tehnice, profunde și desăvîrșite. Enescu pare acum, prin scrierile sale muzicale, a-și fi uitat cu desăvîrșire patria sufletului — folclorul românesc. Dornic să asimileze și preocupat să exploateze toate posibilitățile de concepție formală, tehnică și stilistică ale universalității, toate resursele și sugestiile gîndirii compoziționale apusene, savante, nu mai face loc în schițele sale folclorului. El poate să scrie o muzică ce pare în întregime a occidentului; Enescu este acum un occidental, un universalist și nu-și dă seama, uită de însuși faptul că ceva uită. Doar ușor, în 1899 și 1900 este tulburată — mai exact spus, este întîrziată — această detașare de folclor, această uitare a folclorului ca folclor, prin reluarea elementului etnic, național: Enescu compune liedul *Eu mă duc codrul rămîne*, pentru voce și pian (CTE 223) și corul *Plugar*, în patru variante diferite (CTE 301 a-f). Acest *Eu mă duc codrul rămîne* are aceiași semnificație ca *O rămîi* a lui Eminescu: un testament sau un cuvînt de rămas bun, de adio la despărțirea de matca și sălașul înfrățirii cu codrul, înfrățire care àre nu numai simbolul universal al copilăriei sau al ceea ce a fost trăit beatific și ireversibil, pierdut chiar și dintre făgașele conceptibilizării (acel „a-nțelege n-o mai pot“ din poezia lui Eminescu, unde a-nțelege înseamnă a cuprinde reflexiv, a deține măcar cu umbra gîndului, cu memoria). Ci este o înfrățire profund simbolică și reprezentativă pentru așezarea spiritului românesc într-un topos specific al autohtoniei. Despărțirea de codrul ancestral pe care și-o recunoaște Enescu, asemeni despărțirii de părinți a lui Făt Frumos din basmul *Tinerețe fără bătrînețe*, înseamnă ieșirea românului, mai exact a românescului în lume, despărțirea de etnicul „natural“, intrarea în universalitate.

Totuși această etapă de tinerețe n-a fost una de pierdere propriu-zisă, de uitare a folclorului în sensul anulării efective a acestuia. Subliniem, deși s-a putut îndeajuns realiza, că am folosit termenul de uitare nu în sensul de anihilare ci doar de neactualizare, privațiune și dematerializare, În vremea acestei uitări, păstrîndu-și sub-sistența, folclorul își căuta o nouă haină; cea a universalului, a glasului și limbii planetare. Parcă fără dinadins, din ne-voie, tema celor 33 se măsuri ale *Concertino*-ului pentru pian și orchestră scrise în 1894—1895 (CTE 284) capătă conturul unui melos hotărît de natură și suplețe folclorică. Brusc, în 1896, Enescu își aduce aminte de muzica populară românească, de folclorul lăutăresc și „se amuză“ scriind o suită de patru momente instrumentale — *Momente de distracție* (CTE 243). Dar această „joacă“ îl prinde și din ea Enescu iese cu o nouă trebuință de a plăsmui după folclor. În același an începe *Suita română*, sub imperiul puternic al reamintirii etnomuzicalului, dar va reuși să aștearnă pe hîrtie doar o primă parte (CTE 245 a-e). Acolo el citează ca temă de variațiuni imnul „Deșteaptă-te române“, și, după toate aceste pre-vestiri, redeșteptarea întreagă, viguroasă a conștiinței etnice a muzicii sale debutează tot în acest an. În 1897 scrie

Suita română în si minor nr. 2 pentru orchestră, care se reduce și ea la prima parte și la cîteva fragmente din partea a II-a (CTE 254 a-c). Încercările nefinalizate ale acestor două Suite românești constituie momentul care pregătește și se continuă în primul opus enescian, compus în același 1897, *Poema română* (CTE 256). Această suită simfonică, împreună cu cele două *Rapsodii române* (1901—1902), reprezintă irumperea, devărsarea în torent a firii stihinice a folclorului, defularea irepresibilă a ființei sale, care-și face din simfonism un aliat în subordine. Sînt lucrări scrise din pur instinct (firea folclorică), din supunerea compozitorului unor comandamente de nestăvilit, care-i depășesc voința conștientizată și angajată a creativității. (Însuși autorul mărturisea: „Rapsodiile le-am scris așa din pur instinct; numai după aceea am căutat să-mi dau seama care era necesitatea ce îmi dictase astfel"). Deoarece, fost cîndva — în primii ani de viață și de muzicalitate — realitate existențială, folclorul este acum, și rămîne, instinctul creativității și creației enesciene. *Elementul național* este instinctul enescianității.

2. Amintirea uitării

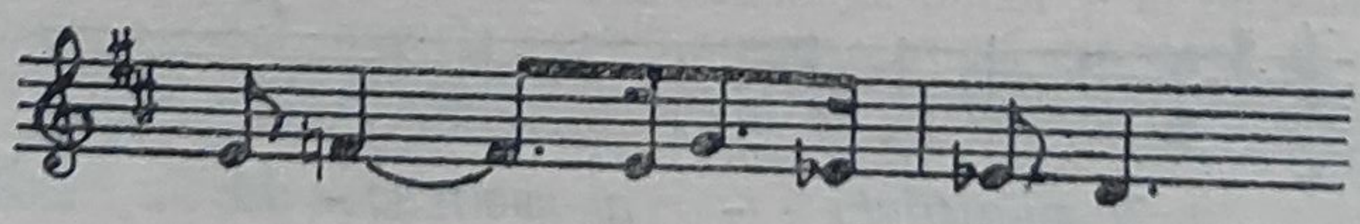
După această puternică revărsare a folclorului (a instinctului) peste orice limitări, peste frustrările și refulările sale anterioare, acea continuă pendulare între uitare și reamintire se transformă cu totul. Dacă pînă în 1901 procesul respectiv putea fi urmărit statistic, într-un orizont temporal evolutiv și cantitativ, după această dată (a Rapsodiilor) el se modifică radical, înregistrînd un salt matur de convicțiune, de concepere. Procesul ondulatoriu al creativității devenind, dintr-unul cantitativ, ca pînă atunci, unul calitativ. *Poema* și *Rapsodiile* polarizează împrejurul datei lor, marchează și reprezintă nu atît un ultim reflex al *folclorului ca folclor* un bun rămas înaintea unei efective uitări a chipului său încă bineștiut; ci mai exact un moment de conștientizare, de elucidare a ceea ce Enescu a „pierdut" prin îndepărtarea sa din primaritatea folclorică, prin recuzarea rusticului, idilicului. Amintirea, *recunoașterea acestei uitări* are ca rezultat recunoașterea unei ieșiri „din fire", a unei dez-integrări, a unei depășiri a determinațiilor.

Poema și *Rapsodiile* deci, abuzînd de citatul folcloric, ilustrează conținutul a ceea ce uită Enescu: echivalentul codrului securizant din care românul e scos afară de către dor și vremuri (să ne reamintim de cuvintele liedului prevestitor „Eu mă duc codrul rămîne / Plînge frunza după mine"), echivalentul a ceea ce Eminescu pune în primele șase strofe din „O, rămîi". Firesc, acestei expuneri — să-i zicem — obiective, îi urmează din nou confesiunea rezonanței subiective. Iată de ce momentul Rapsodiilor nu este ultimul moment de întîlnire „față" cu folclorul. În 1905, Enescu scrie în cel mai curat spirit și limbaj folcloric o *Doină* pentru voce bărbătească, violă și violoncel, pe versuri populare din colecția lui Vasile Alecsandri. Mesajul ei (de stare lăuntrică) este sinonim aceluia din „Astăzi chiar de m-aș întoarce / A-nțelege n-o mai pot / Unde ești, copilărie, / Cu pădurea ta cu tot?" — ultima strofă din poezia eminesciană, mesaj mai apropiat însă în expresie de acela din „Eu mă duc, codrul rămîne", cum spune versul popular reținut de Enescu. Tristețea sa nu este alta decît aceea a despărțirii și îndepărtării de matcă. A reamintirii, adică a realizării faptului că s-a întîmplat pe lume o mare uitare: ființa a ieșit din matcă, din vechile maluri. Abia acum geniul reali-

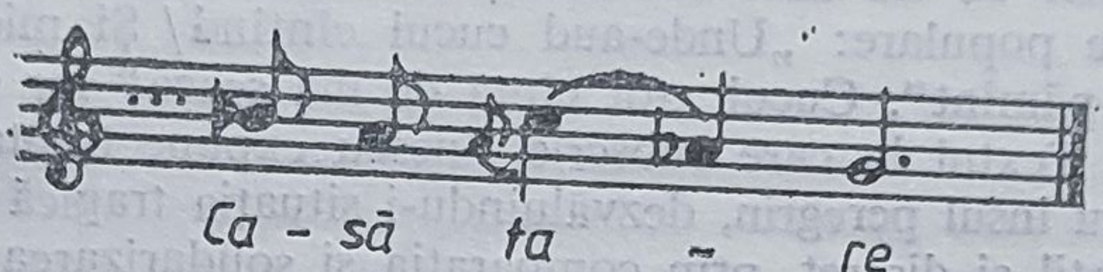
zează uitarea. Pînă atunci, pe nesimțite petrecîndu-se, însăși uitarea se desfășura învăluită în uitare.

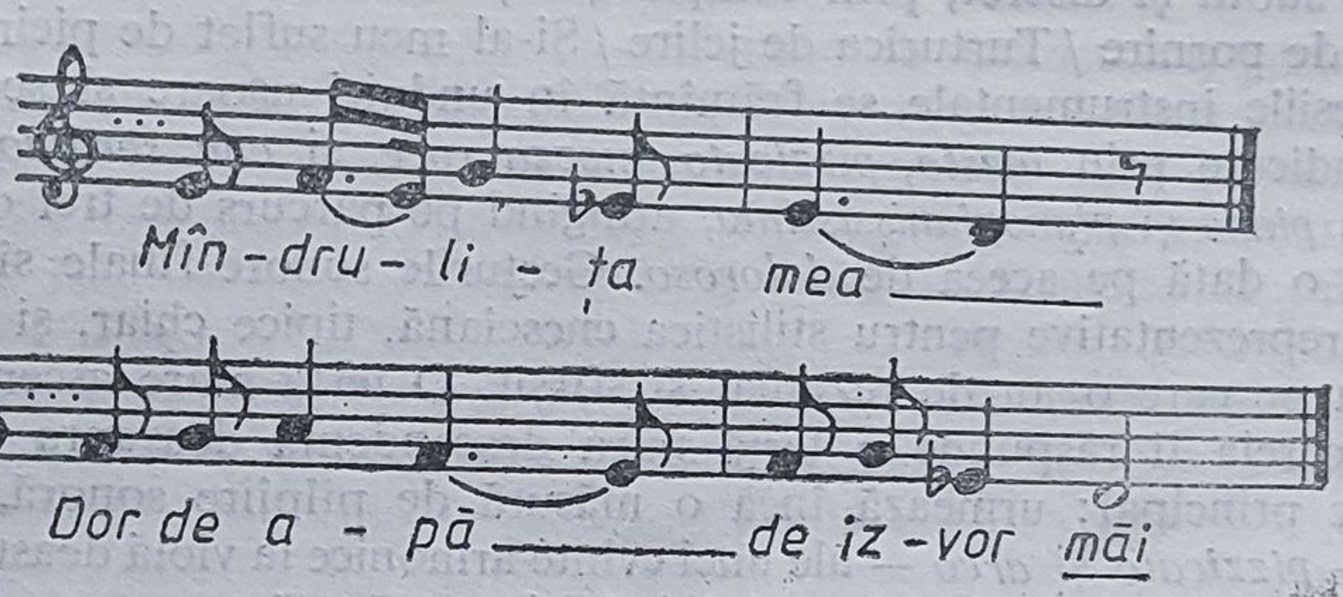
Doina lui Enescu, acest cîntec de numai 32 de măsuri e ca un testament al folclorului însuși și nu numai ca un ultim suspin al înstrăinatului înaintea pierderii și asimilării sale în lume. Ne gîndim în acest moment la Octavian Goga, cel care a debutat fulminant cu volumul său de *Poezii* în același 1905, volum străbătut de la un cap la altul și în fiecare strofă a lui de aceiași temă a dorului și jelei, care dă și spiritul Doinei lui Enescu. Goga, un alt spirit profund românesc — prin originea și cosmicul său sentiment transilvan —, care l-a înțeles adînc pe Enescu (i-a sprijinit primirea în Academie), care l-a înțeles adînc poate din pricina unor prea comune trăiri și procese spirituale vis a vis de patria lor spirituală: matca folclorului, într-una din plîngerile volumului său din 1905, *Bătrîni*, Goga, poetul se apropie cel mai mult de ceea ce *Doină* aleasă de Enescu exclamă. „De ce m-ați dus de lîngă voi, / De ce m-ați dus de-acasă? / Să fi rămas fecior la plug, / Să fi rămas a coasă, // Atunci eu nu mai rătăceam / Pe-atîtea căi răzlețe“... substituie, la Enescu, versurile populare: „Unde-aud cucul cîntînd / Și mierlele șuierînd / Nu mă simt om pe pămînt“. Cucul „tot cîntă de mă seacă“ iar o turturea e „tristă ca inima mea“. Textul la care subscrie Enescu expune treptat o tensiune lirică definitorie pentru insul peregrin, dezvăluindu-i situația tragică și sbuciumul sufletesc în mod subtil și discret, prin comparația și solidarizarea cu mediul natural. „Cucul zice de pornire / Turturica de jelire / Și-al meu suflet de pieire“ — încheie vocea. Expresiile instrumentale se frămîntă în unduiri ușoare și se consumă în penumbre indicate prin *mesto*, *pizzicato*, *mezza voce*, și *con sordino*, în *tremollo* continuu, în *piano* și *pianopianississimo*, atingînd pe parcurs de trei ori mențiunea *piangendo* și o dată pe aceea de *doloroso*. Gesturile sonore finale sînt extrem de sugestive și reprezentative pentru stilistica enesciană, tipice chiar, și semnificative pentru ideea pe care o au de rezumat și sfîrșit. O terță mare ascendentă în bas (violoncel), căreia îi răspunde o terță mică descendentă deasupra (violă) — gest paradigmatic principal; urmează încă o măsură de pîlpîire sonoră, două palide accentuări — *pizzicato* și *arco* — ale unei cvinte armonice la violă deasupra aproapelui imperceptibilului tremollo al violoncelului. Ultima măsură, cu o suspendare pe flageolete în registru acut, prelungită cu fermată, confirmă și mai mult conținutul dureros al îndepărtării, atîrnării și stingerii departe de orice „bază“ și „fundamentală“, departe de matrice (vatră și centru), departe de sursă a celui ce *se cîntă* (pe sine însuși) în *Doină*.

Faptul că cele două *Rapsodii* enesciene sînt impregnate de ceea ce are folclorul mai grav — în planul comunicării ideatice —, de ceea ce, în graiul cumpănit și înseninat, cîntă despre ființa (umană) ajunsă la graniță și cu identitatea pusă în discuție, periclitată, faptul că astfel Rapsodiile sînt glasul ce prevestește totuși inevitabila înstrăinare în, deși cu toposul maternal-folcloric, faptul acesta se poate resimți din fiorul lor nostalgic și împăciuitor, dar se poate dovedi și printr-o observație de analiză tematico-structurală. Iată de pildă în cea de-*a II-a Rapsodie* unde unul din cele mai importante și reiterate motive melodice, care de altfel devine chiar emblematic pentru întreaga lucrare:

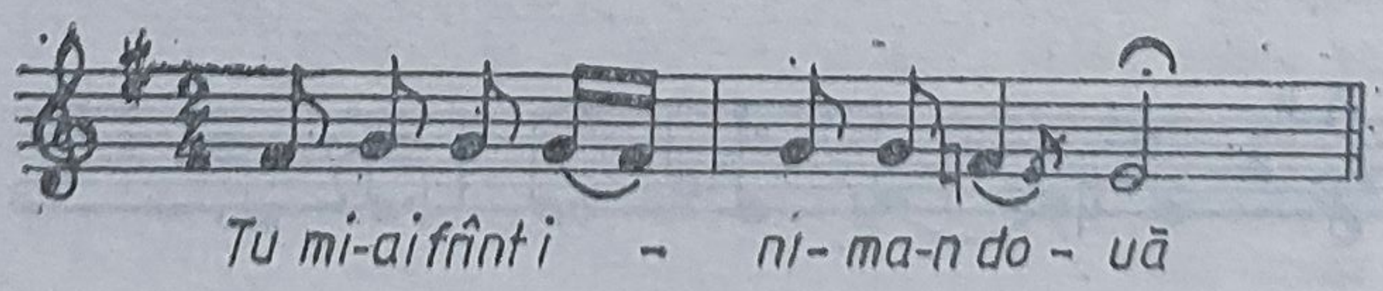


este unul extrem de frecvent în muzica noastră populară. Ceea ce dă caracterul prim și cu totul deosebit al motivului este celula pendulatorie terță mică + terță mare MI — SOL — MI bemol. Dacă ținem cont de excelenta definiție enesciană cu referire la muzica populară românească: „șovăie între major și minor", atingîndu-le și confundîndu-le laolaltă foarte adesea, putem considera această celulă drept arhetipală și reprezentativă la gradul extrem al fidelității pentru muzica noastră populară și pentru principiul ei caracteristic, „șovăirea", oscilarea sau ondularea între și laolaltă/cu major-minor, mare-mic, ascendent-descendent. În cîntecele vocale celula pendulatorie (sau de „cromatism întors" cum a numit-o în teoria muzicii O. Messiaen) este însă întotdeauna legată — prin textul ce i se asociază — de ideea de dor, de neajuns, zbucium, tulburare, neliniște sau însingurare. În primul din cele trei exemple care urmează microstructura noastră susține partea finală, ultimele două picioare metrice ale versului „Ori ți-e dor de-acasă tare"[1].





Paradigmatic pentru creația muzicală populară, motivul celulei pendulatorii obținut de alăturarea a două intervale de aceiași cantitate și de calități diferite, amîndouă avînd vîrful comun, nu se reduce desigur la ipostaza exemplificată pînă acum (3m — 3M) ci cuprinde o întreagă clasă de microstructuri (celular-motivice). În exemplul următor avem o secundă oscilantă; prin alterarea coborîtoare a lui fa diez, din secunda mică se obține una mare (în scopul realizării unei cadențe frigice) și totodată, în ansamblu, se realizează conturul simbolicei formule H C B A transpuse. Și aici expresivitatea formulei melodice se asociază aceleiași sfere semantice proprie versurilor, respectîndu-se deci aceeași legătură și interdeterminare ideatică între conținutul muzical (formula oscilatorie) și conținutul poetic.



Prin urmare, și la George Enescu trebuie să concedem că, asemeni în folclor, pendularea, oscilarea, ondularea unei entități melodice, transformarea aceluiași interval din mic în mare, făcută succesiv și cu ajutorul acelorași sunete, este logic și legic legată de ideea și sentimentul tulburării și pierderii, tristeții amare, a însingurării și îndepărtării fizice dar mai ales sufletești. Este prima accepțiune pe care trebuie s-o acordăm „dorului", conținutul (psihospiritual) elementar pe care folclorul îl pune sub termenul dor, și a cărui expresie muzicală redusă la chintesența sa minimă, arhetipală este celula de secundă sau terță oscilatorie.

Această regăsire a dorului ca „jele", a unor expresii lirice primordiale (! paralelismul, care constituie regula primă și originară a frazării poetice face omologie cu paralelismul major-minor ca principiu arhetipal, originar și original al rostirii muzicale românești), echivalează deci la Enescu cu realizarea uitării (folclorului) și cu strădania de a reconstitui cu fidelitate conținutul respectivei uitări: starea originară, primordială și silvestră a folclorului.

3. Reamintirea amintirilor și uitarea reamintirii

După 1905 memoria enesciană nu-i va mai păstra folclorului chipul (sensibil) și nu-i va mai însufleți trupul; folclorul îi va inspira muzicii enesciene doar duhul. Chiar și atunci cînd folclorul va fi invocat el însuși, îngînîndu-și din nou ceva din conținuturile lui tradiționale, popular-țărănești și locale (*Sonata a III-a pentru vioară și pian* dar mai ales *Suita „Sătească"* sau *Impresii din copilărie*, din 1927, 1938 și respectiv 1940), folclorul devine aluzie nu citat, evocare spectrală și nu prezență reală, anamneza a ceea ce primește alte nuanțe, contururi, interpretări, înafara (sau de dinafara) celor originare amnetizate. În toate aceste lucrări de maturitate, Enescu își amintește nu de ceea ce a uitat (stratul superficial-actual al folclorului) ci de memoria sa personală, de faptul că are amintiri; și astfel, el ascultă de reminiscențe. Folclorul, care piere acum ca formă dar subzistă și răzbate ca spirit în fiecare din lucrările enesciene — fiind irefutabil, definitoriu și inerent gîndirii sale creatoare, fapt sesizabil inclusiv în *Oedip*, în *Vox Maris*, în ultimul *Cvartet* și-n *Simfonia de cameră* —, folclorul acesta rămas în *spirit* (sau „în caracter", cum spune Enescu în titulatura Sonatei a III-a și în nenumărate alte prilejuri confesive ori pedagogice), reprezintă doar anamneza unui fenomen originar, fenomen a cărui uitare s-a realizat și desăvîrșit în răstimpul primelor două decenii de deliberări creatoare enesciene. Numai că, o dată cu acest spirit regăsit al folclorului se produce (în laboratorul adînc al creativității geniale) și uitarea însăși a faptului că el, spiritul (folclorului) reprezintă o reamintire. Iată de ce irumpe el ca o noutate de cea mai evidentă și efervescentă prospețime. Uitarea faptului că avem de a face cu o reamintire stă la baza nașterii din nou, a nașterii ca nou (și ca noutate) a folclorului în cadrul limbajului enescian. Enescu re-scrie, inventează, crează din nou folclorul, uitînd că în fond îl rememorează.

Revenind un moment asupra structurii celulare care reprezintă redus la extrem (dar elocvent) principiul paralelismului major-minor și al ondulatoriului sau oscilației major-minore, specific muzicii populare românești de strat arhaic, remarcăm că această celulă MI-SOL-MI bemol (3m ascendentă + 3M descendentă), după etapa marcată de *Rapsodii* și *Doină*, în lucrările ulterioare lui 1905, nu mai „tematizează", nu mai apre atît de frecvent și caracteristic pentru sintagmele limbajului

muzical enescian. Această pendulare, altercație a major-minorului se inversează (pe de o parte) și se sublimează (pe de-altă parte) și este mai frecventă și caracteristică pentru muzica și gîndirea sa fie în raportul 3M + 3m fie în ipostaza tricordului SOL-MI-MI bemol (în care elementele 1 2 3 ale figurii au fost permutate, 2 1 3). Noile formule în care „sfîrșește" oarecum celula folclorică a terțelor oscilante (șovăirea și îndoiala între major și minor, dorul ca psihologism ajuns la cumpănă) marchează de bunăseamă o schimbare de atitudine, de convicție și gîndire, de experiență interioară și aprofundare a unui plan de conștiință din partea lui George Enescu. Noile formule trădează, demonstrează desăvîrșirea unui proces de sublimare, o nouă atitudinea față de existență, om, lume și viață, o afirmare — ori cel puțin o asertare — mai precisă în locul unei simple îndoiri și vagi tînguiri. Enescu nu mai „șovăie" între major și minor asemeni folclorului; el se așează hotărît între major și minor, pune aceste moduri laolaltă, într-o situație care ignoră diferențierea, conciliază deci opozițiile prin admiterea și contopirea lor, dualismul contradictoriu ajungînd un monism cu dialectică interioară sieși. Formulele ulterioare, proprii lui Enescu, presupun un nou conținut și semnificație, simbolism și expresivitate, reprezentative și asumate gîndirii artistului. Ele se înrudesc și pot fi văzute ca provenind din fluctuația calitativă a aceluiași sunet și interval în folclorul nostru muzical, provenind și ilustrînd încă „dorul", numai că descoperindu-i acestuia o dimensiune purificată de acel psihologism tînguitor, de psihologism în genere, eliberîndu-l purității sale filosofice. Sol-mi-mi bemol derivă tot din folcloricul mi-sol-mi bemol, numai că Enescu uită că în formula lui este vorba despre o reamintire, de o reminiscență trucată a folclorului; și tocmai această uitare este esențială și benefică pentru ca să se producă o nouă naștere. Ceea ce-și reamintește geniul (din sinele său, folclorul) face însăși originalitatea sa.

4. Conținutul anamnezei

Metamorfozele folclorului (adesea greu de stabilit) sînt firești și se datorează faptului că, întotdeauna, orice reamintire de după uitare nu echivalează cu ceea ce s-a pierdut prin uitare. Ceea ce ea (re-)aduce este ceva (de) dincolo și mai mult decît nimicul uitării. Amnezia șterge din conștiință și din conștiență dar anamneza instituie. Între acestea două există o diferență entitativă, adică de o anumită calitate a cantității și a esenței faptului de uitat și reamintit. Anamneza realizează și înseamnă o nouă creație, deși scoasă din creația originară. Ea aduce altceva și mai mult, altceva și altfel de cît și de cum (era ceea ce) s-a pierdut amnezic. Conținutul anamnezei este amintirea a ceea ce trecutul n-a ajuns să cunoască (deși i-ar fi putut sta în fire, în putință), este amintirea a ceea ce ontologicul a uitat să consemne, a ceea ce însuși realul a scăpat și uitat să mai experimenteze, să înconcretizeze. Enescu, în muzica sa, își aduce aminte de ceea ce n-a fost, de ceea ce n-ar fi putut fi și de ceea ce ar fi putut sau ar putea și va putea să fie ceea ce el a uitat: folclorul. Și astfel el restituie culturii românești ceea ce ea n-a pierdut niciodată, ceea ce ea a uitat nu doar din ceea ce a avut ci din ceea ce n-a ajuns niciodată (pînă la el) ca să fie; din ce a uitat să aibă, adică să fie, din ceea ce nu i-a căzut pînă atunci ca să aibă, să fie. Creația muzicală matură a lui George Enescu nu mai arată ce *este* folclorul ci în ce formă el *poate* să fie. După și prin Enescu ființa folclorului ne apare lărgită; realiatea sa nu se mai rezumă la ceea

ce a fost, ce este sau ce va fi folclorul; Enescu ne mai arată și ceea ce folclorul *nu este*, *n-a fost să fie*, *poate să fie* (în devenire), *ar sta (ar fi) să fie*, *are să fie* sau *n-are să* (mai) *fie* etc.; îi desmărginește deci orizonturile ontice și ne indică nouă desmărginirea lor. Drept pentru aceea, singură creația lui Enescu, luată în ansamblu, ne poate sugera pe bună dreptate ceva din adevăratele dimensiuni ale ființei, ale generalității de *a fi*. În muzica lui folclorul nu-și adevereşte numai ființa sa reală, ființarea sa; ci și o alta posibilă, o alta probabilă, o alta eventuală și o alta virtuală etc.; aicea, iată, reale toate, convingător de reale, fiindcă sînt.

[„Realitatea", „existența" unui lucru, subordonată și asimilată conceptului de ființă (ceea ce ființează, to on / to ti esti, Sein, l'Etre), își dezvăluie și demonstrează dimensiunile inactuale, virtuale, înaintea înțelegerii, ca avînd aceeași prestanță și îndreptățire ontologică asemeni celor prezente, (f)actuale. În felul acesta, un anumit lucru este și ceea ce (de asemenea putînd spune și că ființa lui se definește prin ceea ce) *ar putea* să fie, dacă estele (esterea sau estimea) lui ar încorpora altă formă; ori, uneori, dacă forma lui ar îmbrăca, ar întrupa o altă esență. În cazul nostru, dacă luăm folclorul și-l judecăm după „ființa" lui, adică după ceea ce este el și dincolo de ceea ce *a fost* cu putință (pînă acum, pentru noi) ca să fie, prin George Enescu, folclorul nu mai indică ceea ce era — adică ceea ce el este — în ipostaza sa bineștiută (tradițională); ci, ceea ce este el *cu putință*. (Etnofonie? Sincretism enescian? Nou clasicism?... Oricum i s-ar spune limbajului enescian tot nu este suficient în expresie). Folclorul își deschide astfel (prin simfonism) ființa entitativă mult dincolo de „aparență", de realitatea sa reificată ca prezență. Desigur, el ar putea deveni (adică ar putea fi) și altceva decît ceea ce a fost imaginat, pus în ilustrație, în realitatea obiectivă de către Enescu. Dar important e faptul că el, Enescu, a fost acela care a făcut primul breșa către deschiderea, dezlimitarea și dezvăluirea „existenței" folclorului întru „ființa" folclorului, și acela care i-a inițiat și consacrat folclorului calea devenirii (a ființării) prin descrierea, deschiderea și realitatea potenței (ființiale) a acestuia. Astfel, revelîndu-i o întregire, o completitudine ontică și ontologică insesizabilă, inconștientizabilă pînă la el. (Iar pentru noi intangibilă autentic în afara conceptului de ființă.) De pe urma lui George Enescu înțelegem folclorul nu numai drept ceea ce a înregistrat și cultivat etnomuzicologic, prin ceea ce el a obiectivat istoric și specific rural-tradițional; ci și prin ceea ce el (folclorul) revizuie, reintegrează, reface și rememorează din sine în noi și varii contexte; și încă, prin ceea ce el însuși a eludat prin precizare (de sine), a omis prin delimitare (! omnis determinatio negatio est); adică, prin ceea ce el (folclorul) a uitat ca să fie.]

Pe lîngă această evocare și realizare a ființei folclorului (a folclorului ca ființă) și a ființării sale sporite întru calitatea ontologică, pe lîngă acea surprindere sincronă, atemporală a modurilor de ființare și a modalităților posibil-reale de existență, Enescu deschide o perspectivă nouă și asupra disponibilităților diacrone, temporale, care sînt cele ale devenirii folclorului. Enescu ne arată nu numai ce este sau ce poate să fie, ci și cum ajunge și în ce condiții și chipuri poate să devină folclorul. Asupra devenirii vom insista ceva mai tîrziu; pînă atunci să mai adăstăm o clipă asupra amneziei și anamnezei pentru că aceste cuvinte mai au în acest moment cîte ceva de spus și clarificat. Ele închid și deschid deodată, trag o concluzie și introduc.

Mai înainte am insistat puțin asupra cîtorva perspective de ordin metafizic-ontologice spre care concură și pe care le dobîndește folclorului creația enesciană. Alte nuanțe axiologice și gnoseologice, relevate prin exercitarea acelorași procese genetice și termeni, completează demersul în favoarea aceleiași viziuni.*

5. Lucrarea geniului

Uitarea (folclorului) e ca o moarte, reamintirea îl readuce cu o nouă viaţă. Astfel că din existența anterioară, aceasta nouă nu mai păstrează decît amintirea (de sine). Uitarea anihilează starea, existența cunoscută, modul și nu faptul de a fi; identitatea (de conținuta) acesteia trece în alt plan, orizont și tărîm de manifestare, de perpetuare. Astfel, anamneza înseamnă *transsubstanțializare*. Tocmai această transsubstanțializare constituie scopul geniului; ea are nevoie de amnezie și de anamneză (moarte și transfigurație), de o pierdere (uitare) a ființării pentru ca opera geniului, transsubstanțializarea să se instituie, readucînd (recuperînd) ființa o dată cu sine.

Amnezia e stingerea care lasă golul imens și strigător după ființă este imposibilitatea și angoasa creației de-a fi increată, a nimicului de a fi mai degrabă decît ceva; este un vid rezonant, este setea și nevoia de creație, condiția, destinul, necesitatea însăși a creatorului. Și aceasta este calea creației. Există o nevoie de despărțire, de detașare de datul de baștină, o perpetuă desprindere de sorginți, de treptele inferioare pentru ca să aibă loc propulsia și înaintarea în sferele superioare; este acea uitare ca moarte și noua trezie ca o anamneză — resurecție a vieții însăși, în *noutate*. Nu poți comite o nouă existență, nu poți institui o nouă viață, o nouă sinteză, dacă nu legi și nu opui o nouă negație unui fapt afirmativ (conform legilor dialecticii hegeliene ale dezvoltării și conform modului în care se prezintă și se desfășoară la George Enescu): demiterea și dizolvarea folclorului înaintea lui însuși. În modul (și în scopul) acesta a acționat geniul enescian. De aceea am și fost martorii transsubstanțierii folclorului (în muzica sa) și ai realizării unei sinteze, a unui nou mod de a fi și de a deveni al folclorului, al muzicii. Odată cu Enescu și prin Enescu putem trăi și recunoaște *drama uitării și revelația regăsirii în folclor* — propria experiență spirituală a creatorului. Ba chiar — vom vedea mai încolo — experiența proprie *românescului*.

A-și asuma uitarea pentru a o transforma în contrariul ei, a lepăda deci pentru a îmbrăca, a îndepărta, pentru a apuca, a ridica pentru a repune, a aduce absența (creației) în creație, în prezență, este — principiul — o parte și un mod al miracolului de întemeiere și de revelare a genialității.

Iar a face din natură — caracter, din inconștient — voință, din fire — conștiință, din instinct — spirit; așa cum preface George Enescu folclorul, este un act de excepție care poartă toate semnificațiile și valorile majore pe care corelarea acestor termeni le conțin și indică oriunde, este actul propriu lucrării geniului.

VI

Reîntoarcerea la origini? — sau, persistența și subtilizarea originilor

1. Inalienabilitatea mătcii. Statornicie. Toposul-loc / 2. Recapitularea arheologiei cantitative / 3. Interiorizarea subiectivă a obiectivității. Semnificațiile monodiei și unisonului / 4. Exteriorizarea interiorității obiective. Sondaj al arheologiei calitative / 5. Spiritualizarea principiilor fundamentale ale folclorului /

1. Inalienabilitatea mătcii. Statornicie. Toposul-loc

Speculînd etimologic, anamneza înseamnă de fapt starea de non-uitare *(anamnesis = an + amnesis)*, sau starea de deasupra și de dincolo de memorie *(ana + mnesis)*. Este starea în care persistă sursa tuturor lucrurilor, aflată într-un prezent „etern", și din care se ivesc, intră — ca din nou — în ființă. În felul acesta avem de înțeles anamneza, nu numai simplist, ca actul opus uitării, ca actul rememorării și reactualizării ci ca unul al reîntrupării a ceva ce n-a încetat nici o clipă să nu (mai) existe și să rămînă neafectat de „uitare". În contextul acesta de înțelegere, conștiința (creatoare a) lui Enescu se înscrie ca o nouă etapă în ciclul reîncarnărilor folclorului.

Am vorbit înainte și despre o desprindere, o ieșire din matcă la fel ca și de o periodică uitare a folclorului (la Enescu) dar le-am ilustrat pe acestea numai prin incidențe de suprafață, manifeste formal, exterior. Deoarece în realitate despre folclor, la Enescu, nu se poate vorbi decît ca despre o persistență. „Desprinderea", „peregrinarea" și „uitarea" au fost termeni înapoia și în preajma sau prin intermediul cărora am constatat tot aceiași stare de fapt, în situații diverse de (supra) existență. Căci „anevoie își preschimbă / cel învecinat cu originea, locul" (Hölderlin).

Într-un motiv comun — relativ toposului-loc, spațiului-matrice originar și pentru spirit, ca topos esențial, de adăstare a ființei și eului originar —, meditațiile lui Martin Heidegger se întîlnesc în chip convergent aci cu cele — relative aceluiași subiect — implicite gîndirii folclorice românești. Cu nimic mai prejos ca acelea ale fascinantului filosof de la Freiburg, care au apărut surprinzătoare pentru toți gînditorii contemporani, valoarea filosofică a gîndirii populare românești tradiționale a reieșit abia cînd etnologia noastră a remarcat și analizat calitatea și sensul spiritual de care beneficiază termenul de „loc" în cadrul acestei gîndiri[1]. Spre exemplu, locul nașterii primește aici (presupunîndu-i-se) aceeași putere de determinare pentru viața insului care se atribuie îndeobște ceasului-moment și timp al nașterii. Locul casei (părintești, natale), locul originii își explică deosebitele calități, totdeauna benefice, prin valoarea sa reprezentativă și simbolică pentru moștenirea pe care o deține, o reprezintă și administrează. A rămîne pe „locul tău", adică pe locul de baștină, în satul, în casa ori în curtea natală înseamnă

pentru țăranul român tradițional a beneficia de un tezaur spiritual (real și activ) deținut de neamul, de înaintașii care au trăit tot acolo, însemna a avea acoperire ontologică — prin continuarea pe linia trecutului —, a se alimenta din trecutul deținător al valorii și din rădăcinile care garantează dreapta (îndreptățita) devenire și ființare. De noțiunea și realitatea locului se leagă prezența activă a înaintașilor și a tuturor valorillr originare, probate. A face din folclor un loc în înțeles românesc, toposul-loc de ființare (a spiritului) a însemnat și constituit pentru George Enescu secretul artei sale, al originalității, fertilității și vigurozității unei opere compoziționale de tulburătoare substanță și valoare. Îndepărtarea, înstrăinarea de matcă — despre care-am vorbit — nu înseamnă îndepărtarea mătcii și înstrăinarea de vatră; ci, pentru noi, o îndepărtare și pribegie cu matcă cu tot.

2. Recapitularea arheologiei cantitative

Pînă acum, între ipostazele identificabile ale posturii și rolului de care se bucură folclorul în cadrul procesului deliberativ al creației enesciene, am fi putut remarca mai întîi coabitația (acestuia), adică prezența sa continuă, permanentă. Credem că nici nu mai e cazul să argumentăm. Oricine e convins că Enescu nu a părăsit folclorul românesc niciodată. Fiindcă ființa în (și prin) el. Mai precis, spus Enescu este acel care n-a fost părăsit de folclor niciodată. („Ceea ce e profund etnic se înfăptuiește de la sine /.../ ce e adînc etnic nu se poate înconjura“ — Lucian Blaga; „Specificul nu e un dat care se capătă cu vremea /.../ el e un cadru congenital. Și fiindcă nu se capătă, nici nu se pierde“ — George Călinescu). Spiritul melosului popular, cu etosul său etnofon, îl însoțește, rămîne paralela și mediul ascuns în profunzime al exercițiului său creator universalist. Dacă am făcut adineaori trimitere la amnezia acestuia, l-am denumit uitat numai în planul identificării sale, în sensul identității sale cu natura primară și în orizontul legitimităților, condiționalităților și reprezentărilor sale tradițional-poporane. Deprivat, uitat (numai) față de (toate) acestea. În timp ce în memoria inconștientă a *sinelui* (la care are acces pura ființare, personanța adîncă și nu demersul cogitativ), în acea memorie colectivă, ancestrală, în subsidiarul de conștiință, în subliminalul ființei, trebuie, în mod firesc, să-i recunoaștem continuitatea, fixarea inviolabilă, de netăgăduit.

Pe lîngă faptul prezenței folclorului (etnicului, naționalului imediat), o alta este ipostaza re-prezentării sale. Așa, el apare:
(a) citat (cu fidelitate), transpus, transplantat în model simfonic de gen rapsodic.
(b) imitat, prin și în fraze melodice, contururi tematice și proporții metrico-ritmice similare (rubato sau giusto); compozitorul preia, copiază și reproduce stilul propriu-zis folcloric, îl prelungește astfel (în timp) și îl face prezent, îl invocă în datele lui obiectuale, factice. El mai este apoi
(c) evocat, și astfel prezent în subtextul și metatextul, în deformările secvent tragice pe care muzica enesciană la cunoaște în clipele celei mai novatoare și acute modernități (v. *Sonata pentru pian și vioară* nr. 3 „în caracter popular românesc“ op. 25/1926; *Suita nr. 3 „Sătească“* op. 27/1938; *Suita pentru vioară și pian „Impresii din copilărie“* op. 28/1940; *Uvertura de concert* “pe teme în caracter popular românesc“ op. 32/1948). Acesta este rezultatul a ceea ce Enescu înțelegea

prin a reproduce folclorul „fără aservire la citat", prin prinderea și redarea „atmosferei" și „caracterului popular". Dar folclorul poate fi privit și ca (d) reformulat (adică pus într-altă formă) sau transsubstanțializat (trecut în altă materie). Dacă primele două ipostaze (a, b) sînt rezultatul, sau formele defulării folclorului, următoarele (c, d) sînt ale sublimării lui. Cum am văzut, această reformulare, metamorfoză și transubstanțializare urmează unei anterioare imolări a obiectualității folclorului, putînd fi recunoscută ca atare după aparițiile metaforizate, metamorfic originale pe care muzica enesciană le dobândește în planul stilistic și sintactic, în aspectul expresiei și expresivității, codului și mesajului, al modalismului critic și sintetic, heterofoniei complexe și al polifoniei rebarbativ-solemne — aspecte care fac specificul limbajului enescian. (V. *Cvartetele*, cu deoi sebire cele *de coarde* op. 22/1920, 1951, dar și acelea cu pian, op. 16/1909 și op. 40/1943, *Cvintetul* op. 29/1940). Această re-facere creatoare, această regăsire de după uitare, această nouă lume în care prințul rătăcitor revine după veacuri din țara tinereții fără bătrînețe — a simfonismului universal — în țara vieții fără de moarte — a folclorului — din care a plecat, este evidentă.

Această revenire la vechi a unui (ens) nou care va înnoi vechiul (folclorul) este recognoscibilă prin vacuitatea și dispersia elemenar-elementală a folclorului, ce își găsește (după Rapsodii) noi glasuri și noi încăperi în simfonismul enescian. Ipostaza sublimată a folclorului este una ce continuă să rămînă reprezentativă pentru ființa folclorului. Este una care presupune folclorul, și îl su(b)pune, îi trece într-o (stare de) asumare care îl con-sumă, îl asimilează înlocuindu-i și reconsiderîndu-i principiile, regîndindu-i termenii, noțiunile, temeliile. Este ipostaza cea mai elaborată și care elaborează adînc și dezbate asupra funcțiilor și sensurilor, semnificațiilor relictive, integratoare un(i)-ficatoare ale unisonului și monodiei (enesciene) cu ideea principiului monadic reinstaurat, esențializat armonic întru sinergia universală a ființei. La concluzia și la substanța acestui principiu al sincroniei Totului, al Intregului și Eternului simultan, al revenirii la Unu și așezării în Unu, al monadei apeironice, acolo ajunge muzica lui George Enescu atunci cînd se reduce paradigmatic la unisonul în tutti orchestral, la monodia în ansamblu. Și mai este și ipostaza aceea prin care melodica enesciană face concurență doinei populare, crează doine noi, autentice, reconsideră doina *ca principiu*, genul care obiectivează și comunică sentimentul și gîndul umplut de substanța dorului și de viziunea destinului. Doina mai este aceea care se prevalează cu dezinvoltură de modurile, sistemele premodale și de soluțiile cromatice ale folclorului, de scările și microstructurile sale organice, de subtilitățile infinite și fundamentale, sistemice, ale conceperii și mînuirii temporalității și timbralisticii: toate, sugestii ale acelei muzici, dar din care Enescu a făcut cu totul altceva, altfel și mai mult decît a făcut cu ele folclorul.

3. Interiorizarea subiectivă a obiectivității. Semnificațiile monodiei și unisonului

Dacă analizînd cronologia obiectivărilor creatoare ale lui George Enescu, fenomenologia de suprafață a temelor și proiectelor sale, am putea fi vreodată tentați să ne îndoim de realitatea permanenței spiritului folclorului în subteranitatea care subvenționează și în care se prepară eul său creator, o privire mai atentă și-adîncă

ne împrăștie orice îndoială. Chiar atunci cînd lipsește, folclorul nu este absent ci substituit. De altfel, așa cum am văzut, uitarea e o cale inițiatică, purificatoare, pre-figurantă, gestantă și formatoare. Atunci cînd inventează, Enescu substituie (folclorul), foarte adesea prin chiar sugestiile și principiile substituitului, ale folclorului. Să ne oprim aci asupra unui aspect din cele mai revelatoare.

Pe perioada studiilor de tinerețe (Viena-Paris) am putut constata în planul cel mai evident, imediat, de suprafață al creațiilor componistice: uitarea, refularea folclorului. Cu toate acestea, iată o formă mascată în care ceva esențial și definitiv ținînd de gîndul și spiritul folcloric se va manifesta, devenind sintagmă și stilemă specifică a limbajului și gîndirii muzicale enesciene: monodia, sau unisonul.

Unisonul capătă treptat o importanță majoră, o frecvență obligatorie, și se impune ca o dominantă stilistică, mod esențial și ubicuu la care ajunge și întîrzie adesea rostirea enesciană. El își prefigurează rolul aparte, semnificația sa constantă, ubicuă, încă în cîteva piese scrise la Viena. Debutează o dată cu cele două măsuri de semnal de *vals:* CTE 108, din 1888; cu *Trio*-ul *pentru flaut, vioară și pian* din 1889—90: CTE 167; și, mai frapant, în fragmentul unui *Cvartet de coarde* din 1893—94: CTE 178. Pentru ca, acest reflex al principiului monodic al folclorului — specific vocalității sale predominante — să se generalizeze și să-și impună (ca optimă) prezența în toate lucrările — !aproape fără excepție — scrise în perioada studenției de la Paris, Astfel, monodia enesciană abundă începînd din 1894 (*Suita pentru pian în fa diez minor*, CTE 140 a, b; *Nocturna pentru flaut, pian și vioară*, CTE 168) devenind obligatoriu prezentă în compozițiile sale, începînd cu *Simfoniile de școală* și lucrările camerale de după 1894, pînă cître primii ani ai secolului XX (v. CTE 224, 230, 231, 232, 245, 69, 70—72, 74, 144, 151, 152, 154, 158, 162, 164, 165, 170—172, 180—185, 187, 188, 192, 197, 87). Ea culminează într-o adevărată apoteoză pe care o creează *Preludiul la unison* (care „vine din eternitate și nu va sfîrși niciodată, decît odată cu eternitatea" — Ovidiu Varga) — prima parte a *Suitei pentru orchestră nr. 1* op. 9 (1903). În urma cărei experiențe capitale, monodia să își retragă din suveranitatea frecvenței, sub imperativele esențializării, dinamizării și aprofundării limbajului, eficienței dramatice a elementelor expresive enesciene și parcimoniei enesciene. Ea rămîne însă o sintagmă specifică enesciană, de o prezență și valoare esențială, definitorie în semantica și structura gîndirii, limbajului enescian. Momentele chintesențiale ale muzicii enesciene apelează la unison și se abandonează unison.lui. A se vedea momentul inițial al *Simfoniei I* (op. 13/1905) ori cele 11 pagini de partitură în care exultă magnific în magnifica *Simfonie a III-a* (op. 21/1921) [2].

Dar ce însemne poartă în fond — adică în afund — această arguție și obstinație cu care Enescu redescoperă și readuce monodia în cele mai semnificative și dese momente ale discursului său? Căror mobiluri interioare le răspunde această reinventare de lirism pur și ascetizat și pînă unde răzbat rezonanțele, înțelesurile acestui fapt înspre definirile orizonturilor de semnificație? Să vedem mai întîi ce pot să acopere și însemne termenii de unison și monodie luați în sine, cu ce semnificații se corelează și ce corelează ei atunci muzicii, urmînd apoi a înțelege ce preocupări conferă ei enescianității și ce semnificații acoperă în creația enesciană. Vom porni la început analizînd diversitatea metodologică a termenilor, rămînînd pentru final a le constata acea sinonimie și identitate în care se întîlnesc, și a cărei specificitate enesciană va trebui să o accentuăm, deoarece, la Enescu, într-un mod special, cîntarea pe o singură voce (unisonul) este întotdeauna cîntarea unei singure voci (monodie). Unison ori monodie, nu este însă totuna cum denumim fenomenul. (Îi spunem acestuia „fenomen" și nu simplu „element", întrucît nu-l considerăm

aici doar ca un simplu aspect gramatical-stilistic, de sintaxă, morfologie sau structură a limbajului muzical; ci ca pe unul ce ține de esența discursului, de esența și originaritatea discursivizării, și astfel, ca pe un aspect semasiologic, cu implicații gnoseologice și axiologice mai largi). Nu e totuna cum îl numim, și nu e totuna pentru bucuria și împlinirea gîndurilor noastre, dacă vrem să sondăm, să cunoaștem și să înțelegem mai temeinic lucrarea genialității. Vom păstra deci ambii termeni, unison împreună cu monodie, pentru nuanțele gnotice pe care le relevează și care trebuiesc reținute. Căci ele devin lămuritoare pentru adîncimile cognoscibile ale ontologiei enesciene — adică pentru aceea a geniului în ipostaza enesciană.

Unisonul, înseamnă cîntarea (mai multor surse sonore) pe (sau într-o) singură voce, linie melodică; acest înțeles redă mai mult o indicație de ordin tehnic, deoarece el arată modul în care se ajunge la unitate, surprinde însuși procesul unificării tuturor sonurilor, glasurilor, instrumentelor (uni-son). În timp ce monodia, însemnînd cîntarea unei singure voci, rostirea unui singur glas și însăși existența unui singur glas, a unei singure voci, linii melodice (pe care o pot susține mai multe și diferite surse sonore), deducem de aici mai ușor ideea (pe care, în alt plan o și simbolizează și semnifică) unificării într-aceeași gîndire, simțire, dorință... Unificarea, sau reîntoarcerea, în unu a diversității și multiplicității; noțiunea indică deci identitatea și identificarea, unitatea deja stabilită, împlinită și intranzitorie; indică o stare deja fundată, aceea în care nu mai există decît o singură voce. Acest al doilea termen indică existența ca dată și determinată de unu, dincolo de care nimic nu există, căci dincolo (de aceasta) inexistă. Monodia arată că existența muzicală, sau ființa muzicii e dată și determinată (exclusiv) de o singură voce, e — mai degrabă — comprimată într-o singură voce, fapt și condiție dincolo de care muzica nu există.

A cînta la unison înseamnă a cînta într-același sunet — uni(c)son —, într-același glas, într-aceeași voce. A cînta monodic înseamnă a fi în monodie, adică într-o stare obiectuală și obiectivă — emancipată și relevată ca atare de istorie, întrucît istoria a „stat" în monodie ca într-o stare obiectivă, fundamentală ființei muzicii și nu numai una pasageră, preliminară. A fi în monodie însemnează întotdeauna a te fi întors, a te întoarce în monodie, a recurge la ea și a exista în ea ca într-o realitate fundamentală și originară.

Unisonul indică identitatea subiectului cu lumea, cu asemănătorul, cu similarul; monodia, pe aceea a subiectului cu obiectul, cu totul sau cu întregul, comuniunea cu un mod de existență, cu forma ei de obiectivare și de comunicare în principiu. Primul termen, unisonul, duce la și susține ideea comunității dintre lucrurile participante la existență (indică deci o comun-itate: starea în care toate lucrurile au căzut de acord, coincid, sînt laolaltă). Al doilea, monodia, reține ideea comuniunii între modurile de existență cu existența însăși (Comuniunea = identificare, contopire — a fi una și aceiași ființa și ființarea). Prin urmare, în timp ce unisonul reprezintă un recurs la o (anumită) formă de ființare, monodia subînțelege coincidența ființei cu ființarea unică.

A fi în unison însemnează totuși a rămîne cu individualitatea intactă, a păstra individuația eului, și doar a o corobora altor individualități, a colabora cu ea într-un sens unic, comun. Însă a face monodie, a fi în monodie, înseamnă a exprima un principiu (cel al monodiei) care impune stingerea individualității, a individuației, a particularului, ștergerea multiplicității în favoarea aservirii unicității, universalului care le transcende pe toate.

Unisonul este un a-posteriorism (al muzicii); monodia este un apriorism.

Despre unison spunem: toate instrumentele execută una și aceeași melodie. Despre monodie spunem în schimb că una și aceiași melodie — în afara căreia nu se poate concepe, nu există o alta — este cîntată de către toate instrumentele, la toate instrumentele. Unisonul este numai o ipostază de a fi *în unu*, (în vorbirea medievalilor) *agregatum per accidens;* pe cînd monodia e însuși modul de a fi *al* unului, este un *unum per se*, este generalizarea (și absolutizarea) într-unu a ființării, coincidența ființării cu ființa. În unison toate se reduc la unu; în monodie, unul s-a extins asupra a toate. Căci din monodic s-a extras monadicul. Principiul monodic (al monodiei) reprezintă și exprimă pe acela monadic, al *prezenței nedivizate a întregului în parte.*

Unicul (unisonului) indică pe unu ca *singularitate;* mono- indică și el unicul, singurul însă ca *unitate*, pe acel unu care nu cunoaște altceva afară de sine și care-și are scopul în sine, autonomul și autarhicul. Unisonul este unitatea și Unitatea descoperită în urma (sau dedusă) diversității, e deci consecință, derivare și subsumare; pe cînd monosul este unitatea și Unitatea monadică de dinaintea și de deasupra diversității, deci cauză și țel, con-sumare. Însăși varietatea rostirii este determinată și ține cont de atari diferențe calitative ale termenilor. Spunem de pildă aducerea la unison — la unic, ca la un numitor comun, cu ajutorul expresiei „cîntul sau vocile (se execută) la unison" — și nicidecum nu spunem aducere (sau execuție) la sau în monodie. Ci spunem cîntare sau execuție monodică, a monodiei, ceea ce desemnează starea muzicii de a fi în (întru) monodie și a monodiei de a desemna și defini condiția ființei muzicale. Monodicul nu poate fi frecventat cu ușurătatea proprie unisonului, cu ușurința cu care unisonul poate fi instalat; el poate fi doar instituit, asumat. De aceea cere să fie înconjurat de prepoziții mai grave. Deoarece monodia este o consolidare, o ființă consolidată (monolitică), o atingere și reiterare a unui principiu ființial, în timp ce unisonul e o aplicație, o invenție, o situație speculată, provocată (univoc), o realizare de ordin tehnic. Cît despre diferențele calitative ale celor doi termeni în discuții, și ele provin din spiritul și legile (antropologice?) ale limbii. Aceste distincții purced mai întîi din faptul că acest *unic*, de sorginte latin, este mai aproape de variabilitatea și diversitatea care (ca o imanență) amenință și cuprinde mai ușor spiritul apusean, spre deosebire de !*monos*-ul grec, care e mai aproape de statornicia, imobilitatea și zăgăzuirea orientală. Așa că, *unic*-ul poartă totuși sămînța multiplicității și (poate chiar) secretul multiplicării; de care se ferește însă *monos*-ul, care e înghețat de (atîta) unitate și zidit în ea, care e plenitudinea și autonomia neamenințată a unului, autarhia intangibilă a unului ca Întreg și Tot.

Monos-ul e mai puțin amenințat a se dispersa în plurificare. De fapt, el e indivizibil; pentru că e legat în sine, pentru că are nomos. Unicul are și el substanță, are individualitate semantică și referință ontologică dar nu prea are lege (! nomos = lege de valabilitate universală, inextricabilă), sau, poate mai corect spus, legea pe care o are este mai labilă, de-aceea și evadează așa de des din ea și-și pierde ființa și rostul conceperii sale.

Unicul e (doar) particularul generalității lui mono.

[Exemplificare a naturii și proprietăților diferite cuantificabile între *unu* și *mono*: Unisonul, care aplică și reprezintă valența unului, proprietățile unic-ului, este in(de)finit mai limitat în ființă decît monodia — care reprezintă principiul monist. Astfel se face că, de pildă, pentru unison, heterofonia este un accident, o stridență, o disonanță discordantă, o abatere de la normă și în felul acesta o periclitare. Ea, dacă se întîmplă, disculpă și desființează, ratează unisonul. Pe cînd pentru

monodie, heterofonia poate fi chiar proprie sieşi, organică, naturală, firească şi plăcută, izvorîtă şi integrată acesteia. Monodia îşi su(b)pune heterofonia — micile desincronizări dintre instrumentele/vocile care concură la conducerea discursului monodic; monodia se face chiar protectoarea acestora. Heterofonia nu neagă monodia, abaterile simultane cu care apare un model, împreună cu el însuşi, nu răstoarnă principiul unităţii monadice. Monodia se face — chiar mai mult — însăşi tutelara preexistenţei tuturor elementelor care duc la polifonie şi armonie. Ea se continuă deci şi pînă dincolo de graniţele sale empirice, proprii din punct de vedere material şi auditiv. Faux-bourdonul sau cantus gemellatus (gymel), de altfel oricare alte ipostaze ale mersului vocilor în paralel — atîta timp cît paralelismul intervalic e consecvent — ţin încă — istoriceşte dar nu numai, ci şi concret, intonativ, estetic şi aperceptiv — tot de monodie. Monodia sfîrşeşte doar cînd vocile (liniile melodice) acţionează în sensuri contrare şi oblice, sau în mod contrapunctic. Tot monodia enumeră, deţine în sine (oarecum ca aparţinîndu-i) şi isonul. Ea ajunge pînă acolo încît constituie nostalgia omofonicului. În timp ce unisonului nimic nu-i este conceptibil în afara identităţii absolute a unui (singur) contur melodic.

Mono este un adjectiv şi (uneori mai ales) un adverb cu funcţie de atribut, format în cadrul limbajului direct, nededus din alte rădăcini lexicale cu funcţii semiologice diferite. Unic-ul e un numeral adjectival, un adjectiv provenit din numeral. De aceea rămîne el în continuare să se reitereze, să se enumere pe sine mereu, să tot numere pe unul cu unul, cu unul, cu unul şi cu alt unu, care aparţin fiecare altcuiva, pînă la urmă putînd ajunge chiar şi la Unicul Totului. Dar monadicul din mono constată pe acest unu şi mai departe de contingenţa singularităţii de-a pururi şi întotdeauna, pe Singurul Unu, pe Unul de dintotdeauna, pe acel, Unu aparţinînd Totului, Unul identic cu Totul; pe Unul din care a purces totul, şi Totul în care toate se adună prin unu. Monodia (şi nu unicul unisonului) este *tot(ul)de-a-una, totul în una*]

Monodia deci, cuprinde unisonul dar nu-i este reductibilă lui, deşi-i este (în formă) asemenea. Unisonul nici nu identifică întotdeauna monodia, cu toate că ea este exigenţa, tentaţia lui. Doar la Enescu unisonul ajunge întotdeauna monodie, instituind şi ilustrînd principiul şi ideea monadicului. Şi astfel, orice conotaţii ale ideii acestuia din urmă se răsfrîng şi se acordă creaţiei sale, sofiei sale ascunse şi revelate în muzică, îndărătul necuvintelor, în Logosul sonor.

4. Exteriorizarea interiorităţii obiective.
Sondaj al arheologiei calitative

A aparţine universalităţii a fost voinţa acerbă, orgoliul genialităţii enesciene, care, de altfel, s-a şi realizat cu strălucire ca atare. Enescu aparţine lumii întregi. Dar înainte de a fi al lumii, Enescu era, este şi rămîne al României. Mai înainte de a fi al simfonismului, Enescu era, este şi rămîne (din punct de vedere analitic, stilistic şi substanţial vorbind) al folclorului. Înaintea universalului, al naţionalului.

Universalul (prin categoria occidentalului, simfonicului etc.) îi constituie spaţiul de desfăşurare, casa largă a formării, dar nu şi locul plăsmuirii (iniţiale), nu căminul naşterii, al primei izvodiri în lumină. Şi de aceea se întoarce George Enescu la folclor ca la această casă, vatră şi centru al zămislirii sale (spirituale). Identic şi nedezbinat în viaţa şi arta sa, adică afectat, călăuzit de aceleaşi legi şi

principii în viaţa ca şi în arta sa (căci asta ne dă să-nţelegem atunci cînd afirmă că „nu au existat niciodată hotare între mine şi arta mea"), la George Enescu adevărurile interioare sînt la fel de valabile pentru toate planurile conştiinţei umane şi ale spiritului creator. Ataşamentul său atît de puternic faţă de patrie este semnificativ şi de omonimă motivaţie internă pentru şi cu acela al eului său creator în faţa folclorului românesc. („Am remarcat dintr-un grafic al vieţii mele, că viaţa oricărui om e ca o coardă de arc, care, întinsă, oscilează şi revine încet la poziţia simplă şi dreaptă de la care a plecat. Eu revin de unde am luat-o, la acei care au prezidat la primii paşi ai mei şi au dispărut; asta mă îndurerează dar nu mă înstrăinează de locul meu natal unde vreau să mă întorc odată şi odată pentfu odihna cea mare." „... îmi iubesc pămîntul natal, nu pot sta nicăieri, printre străini, mai mult de două luni, paşii mei pornesc singuri înapoi spre ţara mea de care mi-e dor, mi-e dor...").

Am văzut care şi în ce fel sînt întoarcerile lui George Enescu în folclor. Dar mai mult decît George Enescu, şi cu consecinţe imprevizibile, folclorul însuşi se întoarce în George Enescu. Adică acţionează în toate sensurile acestui cuvînt. Revine perpetuu în el, se răstoarnă faţă de sine însuşi — se dă peste cap (ca-n basme) şi se preschimbă.

Enescu nu îl frecventează periodic, ci, am putea eventual spune, Enescu doar îl ascultă şi îl comunică, îl obiectivează periodic. Folclorul îi constituie dimensiunea bazală, subzistentă a gîndirii sale muzicale. Enescu nu se inspiră cînd şi cînd din folclor (de altfel însuşi termenul de inspiraţie e cu totul impropriu şi nesemnificativ, inutilizabil aici) ca de la o sursă de dincolode sine; nu există nici un fragmentarism între folclor şi enescianism, acestea două nu se frecventează reciproc ci se condiţionează reciproc. Folclorul ţinînd de organicitatea spiritului enescian, de esenţa cauzativ-formală şi materială a enescianismului. Aşa se face că, la Enescu, uitarea folclorului ajunge ca să afirme folclorul ca imanenţă a muzicii sale, iar reamintirea acestuia, ca să-l confirme ca inerenţă a acestei muzici. În temele enesciene se simte adînc nostalgia folclorică (adică aceea proprie folclorului), fie ea sub forma unei nedeslușite uitări (de sine?), fie sub aceea a unei nedeslușite căutări (a drumului) către casă, către eul şi centrul originar. Sentimentul şi gîndul de acasă răzbate întotdeauna în efuziunile şi reveriile pletorice şi imaginative ale melodicii şi armoniei sale postimpresioniste, în dinamismul şi plasticitatea grigoresciană a derulării efluviului sonor, cît şi în abstractivităţile nou-clasicismului său monumental.

Scriind *Oedip*, adică reactualizînd în opera omonimă subiectul, portretul unui erou posesor al unor calităţi simbolice universale şi absolute, calităţi reprezentînd (pentru instanţele ultime ale semnificării) o atitudine umană, a spiritului în genere, faţă de propria matcă, sorginte. Enescu şi-a dovedit astfel adevăratul conţinut al profundelor mobiluri interioare care-l legau de tema oedipiană. Că aceste legături existau, nu încape nici o îndoială; Enescu însuşi le-a resimţit, le-a recunoscut şi mărturisit adeseori. Lucrînd asupra acestui subiect şi nu altul („Un asemenea subiect nu-l alegi tu, te alege el pe tine. Te prinde, te ţine şi nu-ţi mai dă drumul. Nu te poţi desprinde..."), iubindu-şi opera nespus de mult, ataşîndu-se afectiv cu cea mai mare putere de aceasta („dintre toate îmi este cea mai dragă"), recunoscîndu-se implicat total, cu întreaga fiinţă a geniului său în tema oedipiană şi în compunerea piesei („operă a vieţii mele, în care mi-am pus toată inima"), identificîndu-şi principiul vieţii personale — acela de creator genial — cu principiul existenţei oedipice şi identificîndu-se pe sine însuşi în eroul său („Resortul meu, drama mea, sînt cuprinse în aceste două silabe a căror celebritate se datorează lui Sofocle: Oedip"; o dată cu premiera operei „criticii şi publicul vor

avea în mîinile lor întreaga mea viață!"; „ascultați Oedip și mă veți înțelege mai bine!"), prin toate acestea, George Enescu și-a recunoscut și declarat fixația sa spirituală (de natură) oedipiană. Cu alte cuvinte — conform terminologiei psihanalitice, căreia-i dăm însă un alt conținut și pe care o transformăm în favoarea unui motiv și semnificații spirituale, devenind astfel o simbolistică filosofică și culturală de nelimitat sferei psihologicului —, putem afirma că George Enescu era un prenatal, făcea parte din clasa acestui tip uman, adică deținea — vorba freudiștilor — o fixație maternală, dar în special — sau mai exact spus — una prenatală, o ancorare inconștientă, a inconștientului, la acest prim stadiu existențial trăit. Era adică un ins, așa cum încearcă să sugereze și terminologia psihanalitică invocată, cu gîndul subzistent, cu atenția subconștientului, cu subiectivitatea sa ontologică, cu firea ființării sale orientate mereu către înapoiul de-acasă. Această orientare care directivizează caracterul, îi înscrie și conferă coordonata imuabilă a rămînerii și revenirii la sorginte, la matcă, ea însăși determină și realizarea ca destin a caracterului. Grație acestei fixații structurale se face că insul, ființa, spiritul, viețuiesc în orizontul unei permanențe și persistențe inexpugnabile a originii, eterne fiindu-le originea și eternă reîntoarcerea la eternitatea acesteia. Fuga perpetuă a lui Oedip (dinspre Corint) nu e decît răspunsul și totodată chemarea destinului și nu e făcută decît în virtutea continuei și inexorabilei chemări (dinlăuntru) a casei părintești, a sursei, sorgintei, a Tebei-enigmă. Este expresia dorinței — inconștiente a — reîntoarcerii în trecutul (zămislitor) de trup — la Oedip, de spirit — la Enescu. Căci acasa lui Enescu era folclorul românesc, așa cum acasa muzicii noastre românești era folclorul.

Chiar dacă nu pornește în mod evident ori declarat de la afinitățile manifeste ale etnicului, uneori ele apar pe parcursul discursului muzical, alteori, sfîrșindu-se-n el. Oedip pornește prin a fi „o muzică esențială" (cum intenționa autorul), fără de vîrstă, „de astăzi și din toate timpurile" (cum scria muzicianul cronicar Henri Prunieres), o muzică „din nici o epocă și de nici un stil" (Emile Veuillermoz), o derulare epică plină de viață și sobrietate, dar care trece adînc prin lirismul omului în general și al românescului, încheindu-se într-o amplă apoteoză de parabolă mioritică. Astfel, idei și termeni ampli, universali, ajung a defini sintagme românești. Abstractul lumii poate exprima concretul (sau subiectivul) românesc. *Sonata pentru pian nr. 1 op. 24*, de pildă, s-a observat că „descinde direct din *Oedip* deoarece ambele încep cu motivul destinului adus la unison, iar în final se evocă, printr-o melopee pastorală, plaiurile patriei" [3]. La fel este și în *Simfonia aIII-a* pornită să însceneze în idei și forme muzicale pure întregul tragism și eroism (tragic de asemenea) al condiției umane. Ideea este însoțită însă cu tot sufletul, pătimaș, cu tot ceea ce emoția poate decanta întru participarea intimă, personantă, este însoțită de prezența adîncă a omului și de patosul participării la dramă, totodată avînd consistența și indicibilul specifice lirismului carpatin. Acel cor al cîntecului monovocalic consacră încă o dată sufletul autohton; acestui fragment din final nu i s-ar putea atașa altă imagine mai apropiată decît aceea a survolării plaiului (românesc), a identificării piciorului de plai cu gura de rai, a identificării cerului cu pămîntul prin răsplutire, zbor și prin epoptee. Necontenita sfîșiere interioară din *Vox Maris*, cînd parcă una peste alta se așează cărămizile împrejurul unui trup și cînd parcă ființa zidită își rememorează pătimirile, identifică idealul jertfirii nu cu un scop în sine, agnostic, neantizator (după tiparul mitologiei germanice și wagneriene), ci cu acela al jertfei întru dăinuire și înalterabilă statornicie, întru eternitatea de faptă și de memorie, întru perpetuarea ordinii, a legii, a firii și a creației, ideal ipostaziat în folclor de Meșterul Manole. Tematica *Simfoniei de*

cameră este o lungă melopeizare, subiectul ei este o indefinită reluare şi variaţie a dorului de patrie enesciană cu toate că-i este departe toposul (din) „folclor“. De altfel vitalismul, forţa telurică pe care o emană şi o comunică în fiecare moment, al *Cvartetelor* de exemplu, aparţine neîndoios duhului autohton refăcut în toată vigoarea sa strămoşească şi anistorică românească.

Cel mai mult — lucru sesizat foarte adesea şi afirmat ca atare — folclorul subzistă, se face simţit, în lirismul enescian, în această categorie permanentă şi atotcuprinzătoare, fundamentală, esenţială, liricul, care umple de „prezenţă“ şi realitate umană fiece loc şi moment al muzicii enesciene neprogramatice, pure. Oricît de abstracte şi ermetice ar părea uneori partiturile, acest lirism subtextual, cauzativ inclusiv al logicii raporturilor din microcosmosul de structură muzicală, concentrează puternic şi întotdeauna o doză indefinită de esenţă, de prezenţă umană. Acest lirism esenţializat, adică unul propriu enescianismului şi viziunii româneşti asupra existenţei, este unul dezbărat de orice sentimentalism şi preciozitate romantoidă. Lirismul lui Enescu începe prin a fi, şi rămîne să pară la nivelul prim al percepţiei, unul confesiv, continuînd însă şi culminînd a fi unul reflexiv şi vizionar, De este „sentiment“ aici, duce lipsă de naivitate, adică de incertitudinea conştiinţei, de dezagregare; ori, atunci cînd există, naivul e puritate lipsită de sentimentalism. Pe amîndouă din aceste categorii Enescu le cunoaşte şi stăpîneşte bine în pozitivul lor. Lirismul este acela care face din tragedia *Oedip* o dramă profund umană, veridică şi credibilă, care ne aparţine şi nouă, ca omului de totdeauna, îngemănînd „antica simţire cu felul de a simţi al păstorilor noştri“ — cum intenţiona autorul. Acest lirism este cel care-i conferă operei “o muzică esenţială, încă şi mai sobră decît aceea a lui Gluck, o muzică de contururi simple şi măreţe“, de un caracter „discret, direct, aproape de natură, dar şi de culmire olimpiene, limpede şi adînc, ingenuu, naiv şi adevărat, cum e adesea arta elinilor, cum e întotdeauna cea populară“ (Enescu). Acest lirism salvează subiectul monumental, gigantesc şi libretul amplu de la epicismul şi epicitatea rece, distantă şi sentenţioasă, rigidă şi străină în care de pildă a căzut Oedipul *(Oedipus Rex)* al lui Strawinski. Folclorul prin urmare derivînd, dînd *natura lirică* — iar lirismul ţinînd de afectivitate, deci natura *afectivă* — a muzicii lui Enescu, această relaţie ar putea fi luată ca un argument ce ar justifica ideea lui Ştefan Lupasco, filosof care (în *Logica dinamică a contradictoriului)* numeşte ceea ce este stabil, static, fiinţa şi substanţa, absolutul ca stare, le numeşte pe toate acestea cu un singur cuvînt: afectivitate. El le identifică noţiunile cu aceea de afectivitate deoarece alte categorii, precum existenţialul sau logicul, nu sînt niciodată date, statornice, ci în necontenită devenire. Iată-ne încă o dată, şi pe altă cale, ajunşi la concluzia noastră: folclorul, dacă e afectivitate — la George Enescu — constituie datul, permanenţa şi persistenţa enescianităţii. Afectivitate fiind, liricul — definitor pentru muzica enesciană — reprezintă atunci una din cele mai sigure şi omniprezente dovezi a prezenţei, persistenţei şi prestanţei folclorului.

„Creaţia personală trebuie să tindă către o invenţie în caracter popular“ — afirma Enescu; şi tot el conchidea: „Pentru ca muzica românească să poată ajunge într-adevăr la perfecţiunea pe care o merită, ea trebuie să meargă numai pe acest drum al creaţiei în atmosferă românească“. În fond, dacă ar fi să ordonăm termenii după valoarea lor semnificativă, am putea spune că Enescu viza o creaţie (şi un destin pentru creaţia românească în genere) nu numai în *atmosferă*, în *stil* sau în *caracter* popular, ci, mai mult şi mai degrabă, *în spirit folcloric*. Ceea ce creatorul încerca deci era să facă o muzică nu neapărat în cuvinte româneşti, ci chiar în neologisme, dar în / cu / de / din şi întru spiritul *românescului*. În felul

acesta el își punea problema atît a rămînerii în caracterul românesc, cît și aceea de a conștientiza, consolida și reelabora caracterul românesc, de a consolida și refonda românescul însuși.

*

Expresie pură a geniului național, în arta enesciană se potrivește și se adevărește de minune identificarea pe care Lucian Blaga o făcea matricii stilistice a ființei românești și coordonatelor stilistice, formatoare ale ceea ce filosoful numea „apriorismul românesc“ (v. *Orizont și stil* și *Spațiul mioritic* din cadrul *Trilogiei culturii*). Deoarece, după cum am văzut (la cap. IV, V), în mod obiectiv și cronologic constatabil, în planul fenomenal al creației compozitorului se întîlnește un traseu de o identitate flagrantă, perfectă, cu traiectul „mioritic“ al plaiului românesc — „spațiul infinit ondulat“ — și cu modelul de „avansare legănată în timp“ (cf. Blaga). Asemeni acestui spațiu matrice, dat de urcuș-coborîrea perpetuă de deal și de vale, spațiu asumat în mod inconștient și engramant al subconștientului ființei autohtone, și asemeni acelei unduiri în timpul istoric, constituind împreună planul propensiunii orizontice a subconștientului (interiorității abisalice), funcționează și folclorul, pendulatoriu, în creația enesciană. O altă sursă analoagă îi poate constitui acestui fenomen și migrațiunea transhumantă — determinantă în mod covîrșitor pentru etosul ființei românești (cf. lui Ovidiu Densușianu, în *Viața păstorească a poporului român)*. Cu alte cuvinte, generalizînd, putem deduce că însăși consecințele modului specific românesc de a fi în istorie și în geografie pot fi întrevăzute în periodicitatea tematică, în pendularea programat(ic)ă a compozitorului între folclor (național) și dincolo de folclor (de național). Momentelor, mai exact aspectelor simptomatice, caracteristice și specifice pentru modul ființial de desfășurare a spiritului românesc fixat abisal de plai, atitudinilor și intențiilor intime (față de sine și lume) ale geniului românesc fixat imanent în istorie, li se aseamănă momentele, aspectele, motivațiile și atitudinile enescianității (dezvăluite în muzicalitatea enesciană). Și aceasta din urmă este ancorată în același abis de real, fruct și model *al* (spiritului) *folclorului*, este angajată irezistibil sub steagurile aceleiași necesități și intenționalități, rațiuni și meniri ale unei sorți creatoare. Pe un vîrf al subiectivității românești se ridică muzica lui George Enescu atunci cînd cunoaște exultația virală, nedisimulată și debordantă, eliberată și dezlănțuită a folclorului, în vale mioritică — acolo unde au loc marile dispute și întemeieri (!) — se coboară ea atunci cînd folclorul devine numai latență („atmosferă, spirit, caracter, aluzie, culoare locală“), gestare, absență corporală. Pe culme de românesc, de etnic, de național — și prin Enescu, pe aceea de universal — se ridică folclorul atunci cînd creatorul își apleacă urechea la glasul interior („freamăt“ îi spunea el însuși) al „amintirilor“, chemărilor și posesiunilor matriciale, al folclorului, etnicului, naționalului, îndrituindu-l cu rostul, rostirea și rostuirea talentului său creator. Și în vale își coboară glasul, cînd folclorul intră în uitarea înțeleaptă, replăsmuitoare a geniului.

Există o desfășurare pe orizontală, o devenire orizontalică a spiritului, pe care enescianismul o realizează și o configurează ca pe o procesualitate și procesualizare a identității (etosiac-etnice) desfășurate într-un traiect sinuos, hiperbolic, asemeni „spațiului mioritic“. Înălțările și ascunderile, amontele și avalul, răbufnirile și imploziile pe care acesta le simbolizează, aici, în arta enesciană, în spiritul enescianității desemnînd — în mod concret — infinita ondulație a uitării — disimulării folclorului din obiectualitatea (prezentă a) creației, și a reamintirii / nedi-

simulării și dezvăluirii sale în realitatea (și prezența) înaltă, savantă a gîndirii (muzicale) universalist-occidentale.

Dar aceste pendulări nu se desfășoară numai în felul acesta simplu și clar de întrevăzut. Asemeni persistenței folclorului — sesizabilă conform multiplelor modalități de prezentare a acesteia și inteligibilă în multiple forme de interpretare —, pendulările ontologiei enesciene sînt desfășurări ale unui dinamism complex și inexpugnabil al contradictoriului (ca principiu ontologic), realizîndu-se în mai multe și diverse planuri, ritmuri și sfere, convergente toate, concentrice și sincrone. Mai există o pendulare pe verticală (sau verticalică) a spiritului; aici, una în fața și înlăuntrul folclorului însuși, devenit subiectul unei alte pendulări din ființa sa, desfășurată în ființa sa: pendularea între straturile sale mai adînci sau cele exterioare, dintre temeiuri și forme, dintre selecțiile îndeplinite (puse în act) și propriile sale latențe, elemente virtuale încă neilustrate. Despre această pendulare din sînul materiei, din dialogul folclorului cu sine însuși, ba chiar și cu nefolclorul, pentru a vedea și alege ce poate și ce nu poate el ca să fie, am mai vorbit într-un fel; dar vom reveni mereu, de fiecare dată într-alte chipuri și cu alte prilejuri.

5. Spiritualizarea principiilor fundamentale ale folclorului

A. De cea mai bună, adîncă și empatică înțelegere a lui George Enescu drept geniul rămas în matca, în rădăcinile și destinul folclorului se apropie acel vers al lui Holderlin, care spunea — tocmai despre drumeț (!) — că „anevoie își preschimbă / cel învecinat cu originea, locul". Ca să cuprindem între acest „tainic" — prin profunzimea — adevăr, argumentăriile din care ne putem scoate și dovedi realitatea sa, practic sînt nesecate, fără de capăt. Vom reașeza în contexte diverse și vom reciti și reformula din mai multe perspective ideea aceasta; reiterarea ei *calitativă*, dincolo de redundanță, aspiră la certitudinea înavuțirii cunoașterii (prin modalitățile diferite de punere și exploatare a aceleiași teme).

Cînd făceam la început afirmația că în arta sa Enescu era un descendent direct și un moștenitor deplin al folclorului, aceasta putea părea intrigantă — din pricina unui oarecare exclusivism al ei — pentru anumiți specialiști realiști (deși a spune că melosul popular a fost pentru Enescu „singura sursă care-i va fecunda fantezia și-i va asigura dobîndirea peceții personale" [4] înseamnă cam același lucru); în realitate ceea ce ar putea părea ca exclusivist în comentarea problemei fundamentelor creativității și originalității enesciene ar fi tocmai sublinierea folclorului ca *dat* și ca sinonim pentru elementul național, de specificitate etno-spirituală, al unei arte geniale. Comentatorii „realiști" au desigur perfectă dreptate să considere specificul național ca ireductibil la folclor. Însă, trebuie să precizăm, ceea ce vrem noi să spunem atunci cînd accentuăm asupra relevanței folclorului ca deplină (pentru național), nu este, mai exact nu înseamnă că extindem valoarea folclorului asupra a tot ce poate fi sursă generică și gestantă, ci îi reținem capacitatea de a reprezenta principiul sursei și al gestării spirituale. Dacă naționalul nu e numai folclor (*în* folclor, sau *folcloric*). acesta în schimb nu admite și nu cunoaște nimic din ceea ce nu este național. Folclorul *este* naționalul, în mod pur și exclusiv. În mod totalitar, ceea ce a prefigurat, a exprimat și experimentat folclorul este tocmai naționalul, specificul (etno-spiritual). Folclorul este naționalul de „la început"; originea și începutul său. Origine și început, prim topos de ființare întrea-

gă, autonomă și autotelică a naționalului, folclorul reprezintă și constituie și *principiul* (adică temeiul și modul de a fi și de a deveni) al naționalului. Una din consecințele fundamentale care decurg din acestea este că transformările sau plurimodalitățile (de ființare) ale naționalului, împreună cu specificul lui, trebuiesc văzute ca remodelări ale însăși tradiției și duhului etnic gestate și declanșate în folclor, remodelări ale folclorului însuși (în ultimă instanță), tradus din efect manifest în cauză ascunsă, din materie în spirit, din concretitudine și contingență în alteritate și spiritualizare.

Spuneam mai înainte că ceva esențial aparținînd folclorului a persistat în chip dominant în George Enescu; că ceva esențial din Enescu a rămas să se manifeste în modul folcloric; în toate acestea înțelegînd, că, de fapt, folclorul a rămas prin ceva esențial dintr-al său în spiritul creatorului genial. Prin ce anume? Numai prin elemente ale manifestării empirice, prin termenii de expresie, lexemele spiritualizabile ale acestuia? — căci pînă acum s-au cercetat doar sintagme, ipostaze (materiale) ale folclorului, deschise transsubstanțierii, re-întrupării. De data asta am numi în schimb tocmai *principiile* folclorului, esențele caracterizante, chiar identifiante ale acestuia. În muzica enesciană, de o factură cultă în cel mai înalt grad, de realizare savantă, livrescă, putem vedea în fond *devenirea din principiile* însăși ale *folclorului*, devenirea însăși a acestor principii. Numai în felul acesta ni se poate învedera pe deplin faptul că limbajul enescian/gîndirea enesciană își are originea (și, iarăși spunem, nu „inspirația") în folclor și — pe un alt plan — reface folclorul. Substanța pură și primordială, care poate părea pînă la urmă dilematică, la George Enescu, dimpreună cu substanța ultimă, teleologală (spiritual finalistă), care poate fi receptată ca originală în creația sa, aceste ambe conținuturi își lămuresc și dezvăluie în adevăr natura atunci cînd le cuprindem și înțelegem mai bine plămădirea (lor) ca pe una (făptuindu-se) din însăși sursele folclorului. Deci nu direct din folclor; ci din sursele acestuia, pe care (enescianismul) le reîncorporează.

În *principiile* folclorului rămîne George Enescu atunci cînd, departe de „folclor" (de folk-lore, de ceea ce știe și stăpînește ruralul), într-o acuratețe simfonistică vesteuropeană și de avangardă, de pionierat și protocronism, totuși muzica sa obstinează pe alocuri ori trenează adesea în „caracter" și în „atmosferă populară, în întorsături melodice, în stilul variațional ciclic, în microstructuri, metroritmii și moduri populare. Remarcată a fost predispoziția muzicii enesciene pentru utilizarea scărilor modale de re și tonale pe re (! arhetipalul RE, traco-doricul RE, mod a cărui structură internă tetracordală a trimis dintotdeauna, prin simbol, către ideea de echilibru, simetrie armonică și etos uman optim), realizarea frecventă a modurilor populare dorian cu treapta a IV-a ridicată și lidian cu septimă mică [5]. Sistemul ritmic divizionar nu se reduce la simplitatea — promovată în cîntecul apusean sau în jocul popular tradițional — a formelor sale; el cunoaște o variabilitate a duratelor și o complexitate combinatorie cum numai colindelor — începînd cu Sabin Drăgoi — le-a mai fost remarcată. Așa se face că giusto-ul preponderent în unele momente din *Sonata a III-a pentru pian* op. 24 (1935), *Suita „Impresii din copilărie"* op. 28 (1940) și *Simfonia de cameră* op. 33 (1954) „oferă exemple de teme concepute în spiritul colindei" [6]. Dar însăși colinda, ca gen propriu, prin specificul, arhealitatea și chintesențialitatea pe care le reprezintă pentru gîndirea românească tradițional-folclorică, și grație semnificațiilor și rosturilor sale celebrante și consacrante, unice, constituie un „principiu", un motiv de reprezentativitate extremă și de obligatorie referință pentru realitatea folclorului românesc. Iar o alta din marile și personalele descoperiri ale lui George Enescu a fost aceea a infinitei variabilități și potențe expresive a ritmului parlando-rubato,

una din marile imanenţe şi nostalgii pentru toate genurile cîntării populare, unul din marile principii ale acesteia. Această modalitate de derulare a timpului muzical, de o indefinibilă subtilitate şi de infinite resurse ale efectului expresiv, va conferi şi constitui una din cele mai adînci şi evidente — recunoscute unanim — note de originalitate a gîndirii şi limbajului muzical enescian. Această modalitate de ordonare liberă — stingînd idealul spontaneităţii — a duratelor sonore, determină realitatea, partea şi aspectul de doinicire prelungă şi neîntreruptă, de inefabil şi de sublimare, de balans şi imponderabilitate (prin infinita varietate ritmică) a muzicii lui Enescu. În arta sa duratele nu mai aduc doar o însuşire cantitativă, numerică, de diviziune aritmetică strictă, rigidă de o metrologie severă, perfectă, rigidă. Temporalitatea enesciană nu este succesivă ci *durativă*, fiindcă ritmul nu are aici doar proprietatea enumerării, a aglutinării de durate şi formule ritmice ci pe aceea a elaborării dinamice a sintaxei, pe aceea a determinării indicibilităţii morfogenetice. Propriei însuşiri a temporalităţii enesciene parlando, conferite duratei muzicale, i-am mai putea spune *entitativă;* deoarece duratele nu se mai subordonează şi se extrag dintr-un tabel divizionar şi îşi rezervă autonomia valorilor. Timpul (muzical) enescian pare dincolo de limitele determinării matematice cu toate că nu încearcă şi n-are nevoie de virtuozităţi exhibiţioniste şi speculative de tip Messiaen-Stockhausen, dar nici nu este frustrat de posibilităţile, limitele şi libertăţile reprezentării (scriptico-grafice ori interpretativ-muzicale). În cîntarea populară parlando ca şi în discursul muzical enescian avem de a face cu *subiectivarea totală a timpului muzical;* ceea ce înseamnă o deţinere suverană a timpului, o conţinere şi situare interioară în universul (în principiul) realităţii lui. Acest fapt face ca, asemeni doinitorului popular, artistul să desprindă timpul (muzical) de zonele fizic-empirice de referinţă cronologică şi să-i instituie cronometrii imateriale (durată bergsoniană?) care îi absolvă liniaritatea obtuză, unidimensionalitatea reiterantă şi rudă, îi suspendă — sau îl fereşte de — proprietatea succesiunii identice, inerte, a trecerii ireversibile şi entropice. Timpul muzical enescian parlando are bogăţia libertăţii, fluenţei, spontaneităţii şi creativităţii spiritului. Lirismul, adîncimea şi sinceritatea trăirii muzicale, a exprimării în muzică, de pilduitoare realitate în doina românească, deoarece aici aceste atribute sînt întotdeauna asociate şi inseparabile discursului parlando-rubato, vor conduce şi înspre (auto)-descoperirea şi abilitarea lui George Enescu drept un mare maestru al nuanţelor, al rafinamentelor de expresie, pe care acesta le va impune cu scrupulozitate în partitură.

Iată prin urmare că tot de consecinţele subiectivării şi reconsiderării temporalităţii muzicale se leagă, bizuindu-se pe acestea, şi alte aspecte, aparent şi la prima vedere mai îndepărtate şi distincte de ceea ce guvernează în mod direct sfera temporalităţii muzicale, aspecte care dau marca de autor, originalitatea conţinutului muzical la Enescu. Faptul devine posibil aici deoarece, unul din „secretele“ acestei arte este tocmai acela care generează şi parlando-rubato în cadrul artei populare: abandonarea totală a timpului muzical unui sens şi scop expresiv personal. La Enescu, am putea defini acest scop expresiv personal (sau de personală expresivitate):

1) timbral, de vocalitate şi nuanţă, melodico-agogic (avîndu-şi natura şi sorgintea în plan fiziologic);

2) afectual (liric), intuitiv și irațional (corespunzător planului psihologic); și
3) modular, procesual și logistic (în plan intelectiv-conceptibil și volițional).

*

B. În afară și dincolo de atare aspecte și principii care se află în imediata determinare și constituire a formei exterioare și materiale, empirice de realizare a discursului muzical, aspecte și principii ce țin de tehnica și stilistica instituirii (folclorice sau enesciene) a artei muzicale, pot fi recunoscute — ca prezente și adînc lucrătoare — și factorii sau caracterele fundamentale ale folclorului: oralitatea, colectivismul și anonimitatea, la George Enescu.

Să pornim pentru început de la un pur (și aparent nesemnificativ) amănunt, superficial și ilustrativ, dat de o notă a caracterului uman al personalității enesciene, o notă despre care de altfel am mai amintit. Enescu — spuneam — a manifestat tendința structurală de a rămîne în oralitate, în expunerea și expresia directă și concisă, în sonor mai mult decît în vizual și lizibil. În felul acesta dovedind puternica sa apartenență arhetipală, structura sa spirituală (ca una) originar și matricial folclorică. Cînd și-a început viața de muzician, copilul Enescu era un reprezentant anonim al folclorului, atitudinea sa în fața studiului muzicii a fost una comună, cît se poate de țărănească, deci colectivistă, prezentînd o fermă hotărîre de rămînere în oralitate („Dar tată, muzica se cîntă, nu se citește!“). Iar către sfîrșitul vieții scria că avea „din naștere“ „ideea fixă“ a ororii față de scris și a suferinței din timpul scrisului. Așa cum, de altfel, o avea și pe aceea de a vorbi prin telefon. Să conchidem prin urmare că în spatele totalei consacrări a lui Enescu în favoarea muzicii stă ceva de ordinul determinismului oralității arhetipale, și că tocmai această oralitate constituie un mobil ascuns favorabil performanțelor artistice creatoare (componistice și interpretative) ale lui Enescu. Fiindcă oralitatea este aceea care stă la baza muzicalității (în genere).

În muzica enesciană, melodica preponderentă — în momentele de unison, în monodie, omofonie, polifonie și în poliheterofonia enesciană — ilustrează același principiu al oralității. Căci tot ce este discursivitate — așa cum este prin excelență muzica enesciană — se leagă firesc și în chip esențial de originea vocală a exprimării, a comunicării trăirii umane prin rostire. Enescu însuși resimțea și vorbea despre inspirație („freamăt“ sau „vis continuu“) sau despre creația mentală ca despre un proces (interior) și glas rostitor. În toate acestea se manifestă principiul oralității, al trăirii și fixării în oralitate.

Constituie un reflex și un rezultat al oralității faptul că specifică, definitorie și caracteristică într-un grad înalt îi este enescianismului monodia. Polifonia și heterofonia enesciană reprezintă — ca un analogon al expresiei căderii din raiul primordial, ingenuu și simplu — căderea din monodie. Polifonia enesciană poartă amintirea monodiei; ea chiar este, de fapt, o ratare a monodiei: parțială — în heterofonie, totală — în polifonia neimitativă, liberă. Acest permanent reper și recurs la monodie — fie prin invocarea și instituirea fără echivoc a principiului ei, dar fie chiar prin eludarea, recuzarea și substituirea ei — este tot un rezultat al oralității care însemnează în primul rînd, și în mod originar, univocalitate. Aici la Enescu, inclusiv contrapunctul, superb, bachian sau palestrinian, oricum genialissim prin rigoare, sobrietate și măreție, este și el o consecință a gîndirii în vocalitate, a oralității cu acces la scrierea savant perfectată. Omofonia este renegată de Enescu în mod principial; pe cît posibil ea este ocolită. Cînd Enescu scrie pentru două instrumente caută întotdeauna să le redea o importanță egală, indiviză, un

rol de nedezbinat în protagonist și deuteragonist, în solist și acompaniament. Armonia e obținută, la Enescu, nu prin succedanee acordice ci tot prin suprapunerea de linii melodice, ale melopeizării, rezultînd tot dintr-un joc sau gîndire contrapunctică, polifonică; iată deci, undeva în adînc și în adevăr, și aceasta este tributară sau subordonată, dar poate mai exact spus este dedusă „oralității" originare. În același sens devine elocvent și parlando-rubato-ul. Începînd prin a fi un sistem ritmic (așa cum l-au teoretizat Bartok și Brăiloiu, iar de la ei întreaga folcloristică muzicală), sfîrșește prin a fi un mod de concepție integrală asupra discursivizării sonore, în folclor ca și la George Enescu. El domină covîrșitor limbajul enescian — chiar mai mult decît în folclor, unde mai subzistă numai în doină, parțial în cîntec și puțin în baladă — și evidențiază cel mai direct sorgintea vocală/orală (! *parlando = rostitor, vorbitor)* a exprimării muzicale, recursul și fetișizarea înțeleaptă a acestei sorginți. Am insistat mai întîi asupra oralității deoarece, și aici cam toți folcloriștii cad de acord, ea constituie fundamentul, principiul la baza tuturor celorlalte atribute și caractere ale folclorului, favorizînd și condiționînd anonimitatea și colectivismul creativ (dar inclusiv o bună parte din „realismul" popular), la fel ca și înțelegerea lor.

Tot ceea ce se prezintă ca descriptiv, programatic, impresionist, bucolic sau cantabil, de asemenea tot ce poate fi sesizat ca liric și lirism în muzica enesciană, reproduce și se revendică caracterului realist, esențial folclorului.

Să privim o clipă acea teamă din prima parte a *Sonatei a III-a* („în caracter popular românesc) pentru vioară și pian, teamă de a nu realiza și impune o temă muzicală purtînd caracterele evidente ale unui contur intangibil, inaccesibil, inimaginabil din partea colectivismului (principial), din partea unei colectivități anonime, Grija de a recupera ceea ce este al folclorului este însoțită de îngrijorarea (și de aici provine, vagul, nebulozitatea, dulceața dureroasă a acestei muzici) de a nu mai putea atinge folclorul, de-a rămîne prea mult în ne-ființa acestuia. Discursul acestei sonate, chiar dacă realizează firesc unități tematice ample și perioade monolitice nu foarte ușor de demarcat și secționat analitic, este alcătuit — ca în folclor — din formule și motive melodice adiționate. Recursul la atari unități lexematice este în fond recursul la ceea ce este component pretutindeni, la anonimitate. Unicitatea și originalitatea incontestabilă și inconfundabilă a acestei partituri este obținută tocmai printr-o specială îndepărtare și ferire de eu, de originalitate, de individualitatea și personalismul ireferențial, unic. Există în acea muzică o reținere de a spune ceva încheiat, apodictic. Există acolo o grijă pentru evitarea și îndepărtarea de caracterul personal al profilului melodic, care ar aduce altfel marca inconfundabilă și de proprietate absolută, aparținînd unei individualități de personalitate distinctă, proeminentă. Anonim deci, nu este numai personajul ilustrat de către această muzică, lăutarul de nicăieri, din toate timpurile și de pretutindeni, asemeni aceluia din suita *Impresiilor*, sau mai precis amintirea și înțelesul pe care Enescu le poartă despre lăutari; În însăși compunerea, în scriitura enesciană noi mai putem vedea, într-un mod desigur mai greu de definit, deși intuibil, rezultatul de un anumit gen și de o anumită natură a principiilor anonimității și colectivismului. Variaționalizarea la nesfîrșit (a se vedea tema a 2-a a *Simfoniei de camcră)*, de tip motivic-celular și de natură ciclică, împrumută și imită (în sens de *mimesis* — reprezentare), numai că într-alt plan, procedeul insesizabil al variației în timp și în spațiu — dînd variante — a aceleiași structuri-model melodico-ritmic din folclor. Insesizabilul aport anonim și colectiv (care duce la existența unor nenumărate variante ale aceleiași piese, în folclor), la Enescu este însumat, recuperat și totalizat pe parcursul unei singure lucrări, constituind conținutul dis-

cursului acesteia. Ceea ce comunităţile tradiţionale şi indivizii populari ar fi realizat în timp şi spaţiu, prin circulaţia orală şi geografică, în mod colectiv prin contribuţia anonimă şi comună, cu ajutorul unei „teme", al unui subiect, motiv sau structură a unei piese muzicale, Enescu adună în cadrul unei singure lucrări, a cărei desfăşurare internă apare atunci ca o însumare de variante, ca o exploatare a varietăţii suportabile de către o temă, un subiect sau motiv muzical. La un alt nivel deci, Enescu reia, traduce şi imită procese instituite (mai întîi) de *principiul anonimităţii* şi colectivismului, re-produce şi aplică aceste principii de (în)fiinţare, fundamentale folclorului.

În folclor însă, la baza variaţiei stă factorul circulaţie iar modalitatea circulaţiei este aceea orală. Iată-ne atunci din nou ajunşi la descifrarea aceluiaşi factor princeps: oralitatea, sursa primă a creativităţii (arhetipale, folclorice), a variaţiei, plăsmuirii şi replăsmuirii care face specificul creaţiei populare. Buna şi rafinata, ştiinţă a dezvoltării continuumului melo-ritmic (monodic, armonic sau polifonic) are prin urmare, la George Enescu, drept fundament(al) principiul oralităţii, al rostirii vii, grăitoare adevărate (fiindcă expresia muzicală reprezintă o apropriere, o subiectivare a ceva obiectiv şi o obiectivare a subiectivităţii veridice). Principiul oralităţii este acela al debordanţei în conţinut semantic a unei formulări (aici, muzicale), al debordanţei sale în înţelesuri. El reprezintă, structurează şi condiţionează prin atributul şi vocaţia plimbării (gîndurilor şi simţirii) prin limbaj şi rostire, prin pădurea limbajului şi a rostirii sale (nu doar, ca într-o pildă a lui Heidegger, prin cuvîntul pădure). Variaţia enesciană nu vizează în primul rînd sau numai simetrii şi pedanterii estetice, conjuncturale sau ludice în cadrul conducerii discursului muzical (ca la clasici şi romantici). Variaţia enesciană reprezintă o cercetare, o încercare a putinţelor de reîntrupare veridică, de evoluare şi transformare a unei entităţi (subiect, temă, motiv, celulă muzicală); este deci o încercare şi verificare a putinţelor de semnificare a lexemelor (muzicale) cercate continuu. Variaţia enesciană realizează un peripateticianism care constituie principiul şi rădăcina comună cugetării filosofice şi a oralităţii esenţiale, puterea pătrată, dinamismul dialectic şi energia iscodirii şi iscusinţei filosofice extrase din rostire, din acea oralitate originară în care filosoficul zăcea sublimat.

A rămîne *în principii* (fie ele ale folclorului, şi cu atît mai mult în acelea ale folclorului care, fiind primordialitate şi originaritate înseamnă esenţialitate), a rămîne fidel principiilor originar-esenţiale înseamnă a persevera întru originile esenţiale de manifestare a spiritului. A persevera în vecinătatea originei aleasă ca toposul-loc de esenţială fiinţare înseamnă o deţinere a principiilor de esenţială manifestare şi obiectivare.

O singură dată, cu o singură ocazie, împrejurul lui *Oedip*, Enescu a declarat clar, dar în fond intenţia şi vocaţia sa a fost întotdeauna să facă „o muzică esenţială".

VII

Coborîrea la temei și noimă, arheu și fire. Matca mătcii și sinea sinelui. Arhealitate

1. Revelația sinelui / 2. Întoarcerea originilor în ele însele / 3. Calea către arhei / 4. Accesul la eternitate /

1. Revelația sinelui

În vreme ce constatam, pe un plan, renașterea și resuscitarea periodic-perpetuă a folclorului în creația enesciană, un peregrinaj (nostos) creativ în căutare de mereu noi și dezmărginite orizonturi, în tot acest timp, realizam și faptul că această mișcare de suprafață ascundea de fapt încă o alta în adîncime, deci într-un alt plan de desfășurare, ce se va desăvîrși și impune în creația de după 1900, mai precis odată cu *Sonata nr. 2 în fa minor pentru pian și vioară op. 6* (1899) și cu *Octuorul în Do major* pentru coarde op. 7 (1900).

Începută din acest moment, mai precis spus conștientizată începînd din acest moment, mișcarea este aceea a depășirii straturilor de suprafață, de aparență ale folclorului și a cufundării înspre și în mobilurile, temeiurile și noimele folclorului însuși. Și nu numai ale folclorului ci ale întregii muzici. George Enescu nu se întoarce deci la folclor, după *Rapsodii*, (și tot ce vom spune aici se referă la această perioadă creatoare de după rapsodii, de „maturitate"); ci se întoarce la *originea* însăși a *folclorului*, la *originea muzicii*. Astfel, întreg exercițiul evolutiv, întreaga dezvoltare și subtilizare a empiriei sonor-muzicale, a limbajului muzical enescian, nu încerca decît să pregătească un cadru de desfășurare ulterioară a unei forme în care se va putea turna conținutul (ca *substantia*) unui dat arheal. O dată cu cele două lucrări citate, enescianismul — înțeles ca stil muzical și ca modalitate originală de gîndire prin limbaj muzical, înțeles ca univers, mod și sens de specificitate românească a simfonicului, ajunge la desăvîrșire. Această desăvîrșire are în vedere și drept conținut învești mîntarea, obiectivarea unei substanțialități entelechiale, aflate în posesia eului creator enescian. O dată cu cele două lucrări amintite, acesta își găsise calea, devenise el însuși. Se descoperise (deci) pe sine, mai exact, se descoperise (sau, se identificase) ca *sine*. Găsise atunci un (fel de) sine al muzicii, Sinele Muzicii, lucru care echivala cu regăsirea (creatorului) de sine.

„La paisprezece ani — spune Enescu în *Amintiri* — mă plimbam odată singur prin grădina prințului Moruzi cînd, pe neașteptate, îmi vine în minte un ritm. L-am păstrat în memorie trei ani și apoi am scris în cincisprezece zile Sonata a doua pentru pian și vioară. (...) Odată cu această sonată am devenit eu însumi. Pînă atunci mai dibuiam încă. După aceea m-am simțit însă în stare să merg pe propriile mele picioare (...) și nu mai eram atît de vulnerabil la insinuările criticilor". Avem în mărturisirile de mai sus nu altceva decît descrierea primei revelații a descoperirii propriului eu al unui creator, petrecută spontan ca orice primă și

mare descoperire de sine pe care o dobîndește un individ trezindu-se brusc posesorul propriului ideal și destîn, al propriului adevăr. („Revelația este acel salt instantaneu și lucid care pune în echilibru adevărul interior cu cel obiectiv" — spunea Nichita Stănescu). Procesul, așa cum îl explică Enescu, se aseamănă aceluia prin care, la un moment dat, cîndva în primii ani de viață, copilul este surprins brusc și stupefiat de sine însuși, este descoperit de către propria sa existență și identitate, devenind posesorul conștiinței propriei existențe obiective, propriei realități ireductibile. La Enescu, la fel ca oricărei autorevelații a propriei personalități și căi creatoare, urmează o perioadă de probare internă, călirea, verificarea și arderea în plan interior nedivulgat, unde identitatea descoperită se retrage pentru o vreme pentru a-și prinde depline contururi, pentru a se consolida; în acest timp se lasă loc conștiinței pentru alte „continuări", căutări și exigeri, eventual chiar pentru alte reveniri. Așa se petrece și cu Enescu, la care, după *Sonata a doua* și *Octuor* urmează acea retragere, „tăcere" a eului, între 1900—1903, 1905, cînd, cu *Rapsodii* sau cu *Doină*, are loc reabandonul compozitorului în folclor. Iar, după toate acestea, odată cu cele două *Suite* și cu prima *Simfonie* (1903 — 1905) cristalizîndu-si personalitatea deasupra temeliilor autentic-originale, geniul să își „conștientizeze" și stăpînească pe deplin propria identitate, să își fondeze și formuleze complet abia de acum propriul caracter și ideal, pe linia revelației inițiale (din *Sonată* și *Octuor*) a propriei căi și identități. Abia după această comparare și repunere față în față a finalității, a sinelui ultim și a eului propriu (topos întrevăzut prin *Sonata a 2-a* și *Octuor*) cu matca și originea *(Rapsodii)*,geniul se decide și se consacră în favoarea „desprinderii" și a acestui sine personal, făcîndu-și din el propria „rațiune" și plan al înfăptuirii fidele.

2. Întoarcerea originilor în ele însele

Cu George Enescu, am mai văzut, avem de a face cu o reîntoarcere a spiritului la origini, în origini și a originilor însăși. Despre o anumită reîntoarcere la origini, înțeleasă ca perpetuă confirmare a statorniciei, a neîndepărtării sale de și din origini, insistasem deja. Cu totul alta este însă valoarea și altul este înțelesul întoarcerii *în* origine, a creatorului și a creației în originea ei. Ceea ce vrea să spună despre creație (despre creația enesciană, de model enescian), și aceasta o indică prin noua prepoziție, care localizează ferm, care încartiruiește acțiunea verbului, este că ea, creația, se întoarce nu numai *în* originea sa folclorică (particulară, locală), ci *în însăși originea* (de principiu) a *creației* în general. Iată pentru ce, avem uneori impresia că în muzica sa, Enescu nu pornește de la ceva știut, de la ceva deja consolidat, de la folclor sau de la simfonism; ci de dincolo și de dinaintea acestora. Enescu nu pornește. prin aceea ce el preia, de la ceea ce reprezintă ființa conștientă ci de la aceea inconștientă. („Omul nu poate rămîne mult timp în starea conștientă, îi trebuie întotdeauna să recoboare în inconștientul său deoarece acolo este locul în care-și are rădăcinile lui" — Goethe). Și cum ființa inconștientă reprezintă infinitatea posibilităților de ființare, rădăcina și germenii întregului, de aici, iată, firescul noutății și ingenuității de înființare, de apariție și de structurare a limbajului (sonor) enescian. Enescianismul înseamnă, printre altele, a face folclor din lipsa folclorului, a elibera prin recluziune, a începe de la nealcătuire. În felul acesta

acționînd Enescu este în fond un total pre- (premodal, prebizantinic, pretonal etc. etc)[1].

Mai spuneam adineaori și că originile însăși se întorc *în* George Enescu. Faptul acesta se petrece și poate fi înțeles în două feluri. O dată că în spiritul și prin muzica lui originile se apleacă asupra lor însăși și asupra posibilităților lor de a fi, se întreabă asupra propriilor motive, temeiuri și moduri de a fi ca origini și de a participa la ființă, la universalitatea originalității, într-o mișcare oarecum temporală, istorică, filogenetică, de înturnare, de rememorare și reevaluare. (Blaga: „Se spune că strămoșii, care-au murit fără de vreme /. . . / vin să-și trăiască mai departe / în noi / viața netrăită"). Și încă o dată, într-o mișcare sincronă, oarecum spațială, originile se răs-toarnă, se dau peste cap ca în basme eroii fabuloși, și, pe drumul îndărăt al alcătuirii, se întorc iarăși la aceleași motive dintîi. Acest sens desemnînd întoarcerea lucrurilor la temeiuri, a ființelor la noimele, stihiile-suflărilor lor, a forțelor la energii (etc.) și redevenirea lor ca atare. Un astfel de traseu de coborîre în adînc și abis reface geniul lui George Enescu atunci cînd desface rîul folclorului în apele sale fundamentale, și cînd urcă, se reîntoarce la însăși izvoarele acestuia. În timp ce pentru reprezentanții tuturor școlilor naționale (din secolul XIX dar și din XX) folclorul era temeiul artei lor, primul și unicul, la Enescu este căutat însuși temeiul acestui temei. De aici, din această căutare („dibuire") va și surveni aflarea lui, „descoperirea" enesciană, superioritatea valorică și estetică, axiologică și ontologică, de unde (implicit) gnoseologică a creației sale. Enescu deci se întoarce la *sursele sursei*, la mătcile mătcii, la sinea largă a sinelui care era folclorul. În mod efectiv, folclorul lui Enescu reprezintă nu folclorul propriu-zis, empiric, ci *temeiul*, *rațiunea*, *firea* și *sinea folclorului*. Așa devine Enescu — cum va fi spus Eminescu — „omul cel veșnic", adică „geniul neamului românesc, pururea avînd în minte trecutul întreg"; deoarece Enescu devine posesor al folclorului prin posesia premiselor sale, a pre-dispozițiilor (de a fi), a pre-facerilor și pre-formelor sale. Ca să ajungă dincolo de folclor (și „dincolo de. . ." este locul și definiția arheului, ca și aceea a germanului Uber, care îndeobște a fost tradus la noi ca Supra!), Enescu a trebuit să pornească de la aceleași premise cu ale folclorului. Și ca atare, fără nici o tristețe însă cu un tragism unic și irepresibil, muzica sa conține moartea folclorului de sine, readucerea lui la elemente vitale, la principii de alcătuire, la teme și idei etnic-stilistice subtilizate și aprofundate. Așa se face că, vom analiza în curînd, limbajul enescian exultă organicul și vitalul, energetismul ontic, vocabularul său este unul alcătuit din sintagme minimaliste și dinamice, în necontenită prefacere și devenire, este alcătuit din formațiuni skeumorfe obținînd și reprezentînd un fizionomism redus la elementar, de fapt, la elemental, la „forțele și „principiile" naturale, și stabilind relații abstracte între lexemele și morfemele uzitate.

Dacă pînă la George Enescu folclorul era temeiul muzicii românești, geniul enescian plonjează acum asemeni unui Hyperion în adîncul fără de fund, în temeiul de dedesuptul acestui temei (al folclorului) scoțînd la suprafață nou chip, nou continent. (El însuși, creatorul, vorbind despre scrierea Octuorului, *recunoștea*: „Uneori aveam impresia de a fi un miner care forează în galeria sa, veșnic gata să se prăbușească"!). De acolo, aproape din virtual și — cu siguranță — din preformal, el află o substanță care își aștepta existența reală. Enescu a eliberat și a pus în joc energii, entelechii. Așa se face că enescianismul, ca sens estetic și ca mesaj — înțeles semiologic al artei sale —, este, asemeni eminescianismului, sau asemeni dorului românesc, „un adînc asemene uitării. . ." Folclorul ajunge o reducție la nimic, dar la acel nimic care deschide orizonturi, lumi, galaxii, cosmosuri. Nu un nimic nihilist, al neantului ori al vidului (propriu-zis); este un altfel de nimic, nei-

maginat nici măcar de Kant cu ale sale (iată, insuficiente) patru forme ale nimicului (poate foarte puțin, în al său *ens inteligibile)*. Nimicul acesta românesc e o plinătate a acelui nimic chintesențial (acea „nimica toată", măruntul) aflat în străfundul-fără-de-fund și care — de fapt — îl umple. Este un dor, un fel de „nu e nimic și totuși e / O sete care-l soarbe". Un nimic care este (totuși), care reprezintă ființa; e totuși nimicul din care iese totul, ab-sorbirea de către și către ființă, setea pentru realitate, către ens, către act. În versurile eminesciene, nimicul, ca și folclorul lui Enescu, aflat în gîndirea, limbajul și conținutul enescianității, „c un adînc". Acel adînc „asemenea uitării".

Enescianismul, ceea ce face propriul conținutului enescian, este provenit parcă din imediata apropiere a lui nu este; astfel că material, conținutistic, el este analog și identic cu Sinea (ontologică), străfundul-fără-de-fund al esterii sau estimii (cum se spunea odinioară în gîndurile filosofice românești), fundamentalul a-toate-creator.

Acționînd în arta muzicală ceea ce realizează enescianismul este reducerea folclorului la acel esențial *lucru în sine* („firea fundamentală" care traduce la Eminescu lucrul în sine al lui Kant), care în fond este un lucru al sinelui, lucrul (singurul, veritabil, absolut) din sine, revelator pentru conținutul, efectivitatea și substanțialitatea acestui sine. Prin — să ne aducem aminte — acea dublă amnezie și anamneză (aplicată folclorului) Enescu ajunge la conștiința și conștientizarea (adică ajunge la readucerea în actualitatea realului, deci la deținerea) sinelui celui mai adînc (muzical). De altfel, și oricum, „Sinele e lucrul cel mai ușor de uitat și cel mai greu de pierdut. Nici cea mai oarbă uitare nu-l pierde. Nici clipa, nici eternitatea nu-l aruncă în pierzanie" — s-a spus [2]. Și important este faptul că acesta, sinele, și nu ceva dedus din el (folclorul de pildă), devine obiectul și subiectul prim, materialul discursului enescian. Un asemenea sine reprezintă ceea ce s-ar mai putea numi „folclor" — mai precis anamneză a sa (care, ca orișice anamneză nu poate fi decît una a sinelui, de sine și de sine) — în creația de maturitate a lui George Enescu.

După cum am mai spus, muzica românească și realitatea lumii enesciene, ca de altfel realitatea geniului românesc, a genialității autohtone, împreună cu expresiile spiritului ei, provenea dintr-un Sine care era folclorul. Enescu, și enescianismul (ca model al devenirii românescului), este acela care trece însă dincolo de această oază și stare, căutînd și găsind *sinea Sinelui*.

Numai că această sine, reprezintă tocmai universalitatea din sinele, sau a sinelui unic, particular (acela al naționalului, folclorului etc.), Sinea este partea prin care sinele se întîlnește cu, și se extrage din universalul larg, prin care sinele se recunoaște parte a universalului, a nemărginitei firi (a ființei), parte, elaborare și statornicire a sinei.

3. Calea către arhei

Legendele cosmogonice ale folclorului românesc spun că întreg pămîntul s-a format din acele mici fărîme, germinative însă, semințe ale pămîntului, pe care Diavolul — asociat și partener al Demiurgului — a reușit să le ia sub unghii și să le scoată (la suprafață) de dedesuptul noianului de ape în care plonjase. Prin efortul reîntoarcerii lucrurilor în surse, a roadelor în semințe, toate lucrurile se

concentrează și se recunosc în entități minimale, în concentrări genetice care confirmă și reprezintă conținutul ultim real și etern al sinelui lor. Și în gîndirea savantă tot un descensus în favoarea recuperării elementelor și „rațiunilor" seminale a fost văzut ca modalitate optimă a dobîndirii fecundității creatoare. „După știința modernă — spunea într-un interviu Constantin Brăiloiu —, singurul mijloc de a te cunoaște este de a te ridica, din amintire în amintire, pînă la primele mișcări ale sufletului. Este tocmai ce vor face popoarele prin aprofundarea folclorului: ele își vor regăsi copilăria" [3]. Citim în cuvintele etnomuzicologului exact același proces expus mai înainte: cunoașterea de sine vizează recuperarea stadiului auroral, preliminar, adică sinea („copilăria"), și aceasta se face printr-o continuă proiecție („coborîrea" este subînțeleasă și substituită metaforic cu opusul ei ridicare), străbătînd niveluri succesive, diferite calitativ („din amintire în amintire") pînă la „primele mișcări" (spiritul demiurgului plutind deasupra apelor); iar mediul optim al acestei pătrunderi recuperatorii, vizînd redobîndirea premiselor creației, rămînînd tot prima formulă organică a spiritului și identității: sinele, folclorul.

În gîndirea românească acest topos ideatic al *coborîrii la surse* (la fel ca „intrarea la idee", care ar vrea să spună de fapt „intrare *în* idee", pătrundere), are o cu totul diferită nuanță ratiocinativă și comprehensibilă decît *introspecția*, deducția sau chiar *inducția* ca metode propuse de spiritul științific sau filosofic apusean. (Cu atît mai mult cu cît această coborîre poate fi exprimată și prin „ridicare" fără ca să se nască un paradox, faptul acesta se confirmă). În timp ce introspecția (și celelalte) reprezintă o operație instrumentală, obiectivă, indicînd o tehnică *a* gîndirii, „coborîrea" este pentru artistul sau filosoful român o cufundare a individualității sale și o comuniune, o contopire cu obiectul de penetrat, atingîndu-i acestuia nivelurile ontologice succesive și identificîndu-și organic percepția și conformația spiritului cu modalitățile stratificate și diferite calitativ ale realului. Enescu, pe care l-am văzut simțindu-se ca un miner forînd în galerii subterane atunci cînd concepea Octuorul din 1900, îndemna mai tîrziu, în 1939, prin urmare știind foarte bine că accesul la secretele și forțele creatoare este unul de coborîre și penetrare în originaritatea spiritului: „important este să lucrezi totdeauna în adîncime. Trebuie să crezi. Ai forat metri fără să găsești nimic. Continuă: dedesupt zace cel mai pur briliant, comoara. Se găsește totdeauna o comoară". „Săpînd necontenit *fîntîni interioare* eu am dat de izvorul vieții fără bătrînețe" — spunea Brâncuși.

Ceea ce în plan fundamental poate fi sesizat (aparent) ca o dezarticulare, ca o desființare — în fond: descompunere, venire îndărăt pe drumul alcătuirii — a „formei" fenomenului, cum se petrece cu „folclorul" în enescianism, are rostul, înțelesul și rolul eliberării șansei de întoarcere în străfunduri, de cufundare pînă ca acel unic și identic care dă măsura elementarului aceluia aflat la originea oricărei muzici, etnice și folclorice, universale și docte. Pentru aceea, la Enescu, folclorul nu funcționează ca ipostază a arhaicității (ca cel mai adesea în zilele nostre, în muzica contemporană), nici ca ipostază a primitivismului, evident recognoscibil ca atare; el nu apare nici ca marca unei originalități etnologale frapante și nici în datele propriu-zise ale particularului (etnic). Ci doar ca substanță entitativă abisală, de dincolo de etnic și particular. Orice element, conotație sau sugestie de arhaicitate aparținînd folclorului românesc (putem reevoca aici melodica lăutărească, monodia, heterofonia, parlando-rubatoul) constituie doar pretextul și (chiar) poarta de re-abilitare și reîntoarcere chiar la originile arhaicității: acelea ale *arhealității*.

Esență a sinelui, arhealitatea reprezintă materia sinei.

Arche este acel *început* și *principiu* ce ține în sine întregul *dinamis* și *energis*, pe care le declanșează și care se vor desfășura în cadrul deliberărilor ulterioare ale

ceea ce este actual, prezență, deliberări care la rîndul lor vor fi (pentru că *rămîn* să fie) pentru totdeauna sub același semn de arché, sub semnul aceluiași arché. Marea cucerire a geniului enescian, și totodată marele său secret, cheia sa, a stat în (re)întoarcerea și (re)fondarea muzicii pe arhealitate. Geniul enescian, sau enescianismul, urmează atunci a fi pus (și cunoscut) sub semnul (și semnificațiile) arhealității, și însemnează nu altceva decît a (con)lucra cu sursele pure, absolute, primordiale și totodată ultime. Datorită acestui fapt se face că alcătuirea operei de artă enesciană constituie un joc, o înstructurare de (și cu) esențe, o clădire edificată din cărămizi indestructibile de eternitate.

Parvenind atît prin Paracelsus, von Helmholtz și Schopenhauer, cît și direct din greaca veche și mai ales de la Platon și Aristotel, conceptul elin de *arché* (= „început, principiu") a fost introdus în gîndirea filosofică românească mai întîi de către Dimitrie Cantemir, mai apoi de către Eminescu, fiind reluat mai recent de Constantin Noica și Constantin Barbu. Reformularea și refundamentarea acestei noțiuni de arheu va deservi designării realităților ultime, nucleare, generic-cauzative (ratio seminale) și indestructibile ale tuturor lucrurilor. În *Metafizica* sa Cantemir îi dă o descriere cosmogonică („un fel de facultate în chipul unui ferment de făină /.../ se aruncă în pămîntul virgin, și el fiind primit produce o fierbere, o clocotire și e distribuit în toată masa pămîntului") și este numit „artizanul speței, sprijinul și propagatorul semințelor care este ascuns în nucleul intim..." [4]. Astăzi, spunîndu-se despre arheu că este „un universal concret, o suflare, o pecete existențială", „este o substanță fără existență", dar că „fără arheu nimic nu există pe lume. El este, în felul său, substanța" [5]. Dacă fiecare lucru are un arheu, arheul său, ori dacă în fiecare din lucruri persistă Arheul (cf. Eminescu) [6], adică dacă fiecare lucru are o realitate ultimă, de dincoace de realitatea lui empirică, un substrat identic și unic în orice circumstanțe, conjuncturi sau replieri existențiale, transformări ale ființei, vom recunoaște atunci că și muzica își are propria arhealitate, și că aceea a lui Enescu este în întregime fundamentată pe o atare substanță, arheală. Categoria arhegetică este aceea care determină arta enesciană ca să cuprindă și să prezinte un vîrf abisal, o culme a abisalității prin care geniul vedea inițierea muzicii, începutul ei absolut (ca început, și deasemeni ca începere a absolutului) și eternitatea din care toate pot a purcede, din care purced cele ce purced și spre care toate visează — tocmai pentru că ar putea, prin arheu — să purceadă din nou. Este la fel cum, în ființa românului, toate apar grație dorului și se îndreaptă, prin dor, către același dor. Deoarece el este particula nucleară, infinitezimală și omniprezentă a spiritului românesc, a omenescului autohton. Ca și arheul: nevăzut și neatzit, imaterial și parcă inexistent, și totuși e pretutindeni și nimic din ceea ce există într-ale omului nu poate fi conceput fără de dorul care îl determină (pe acel ceva existent), îl absoarbe în și către ființă. Asemeni dorului în existențial, arheul este singura invariantă a (și în cadrul) multiplicității și varietății în plan esențial, ontologic.

Prin arhealitate, Enescu descoperă și refondează (în arta sa) lumea transcendentalului muzical; adică universul apriorismelor, al celor ce sînt dincoace de fenomenele constatabile în deplina lor obiectualitate, al celor ce sînt în și care fac anterioritatea și întemeierile de la care un lucru își pornește și alcătuie obiectualitatea. Căci transcendentalii au fost numite, la Kant, însăși temeiurile, noimele limbii.

Coborîrea lui George Enescu la forțele și elementele arheale este coborîrea în acel loc și nivel în care și despre care metafizica, nenumindu-l, ne spune perifrastic că după acel ceva *(arché, Grund, ratio, temei)* nu mai este nimic; sau că, în acel unu există virtutea totului, a întregului, plenitudinea potenței. Arhealul

este eternul fundamental. Este principiul şi substanţa elementalului unu, a temeiului, un-ului. El reprezintă ceea ce este un-ic *(un-hic* — expresie şi experienţă primordială şi totodată ultimă a lui *hic*, a prezenţei fiinţei; *un + hic = unul/ensul/to on*, *aici*, *l'etre-lá*, *Da-sein)*, el reprezintă ceea ce înseamnă un-itate *(un-nunc* — principiu şi categorie pentru existenţa şi intimitatea indestructibilă a lui *nunc*, a actualităţii fiinţei); arhealul este expresia identităţii unului (prezent), a unităţii, deci a unicului, şi, totodată expresia pretutindenii. Dacă ni s-ar permite o descompunere iluzorie, speculativă însă fecundă, am spune că arheul, ca *pretutindene*, ca tindere către unu, este expresia a ceea ce, fiind „peste tot acelaşi", în fiecare punct al său (pre = *către*, *înspre* şi *în*, adică *întru)* este înlăuntrul unului. Şi totodată, în virtutea tot a *pretutindenii* sale, arheul însemnează *tendinţa unului de a fi peste tot* (pre + ún + tinde...).

Aici, în *arhealitate* este deci locul acelui ultim şi identic pe care îl întîlneşte, îl întăreşte şi restituie enescianismul. Arta lui Enescu apare drept o existenţă muzicală — rod pur şi fidel al exigenţei şi imperativelor esenţei arhetice a muzicii.

Arhealitatea se apropriază însă, şi se atinge, se dobîndeşte şi obiectivează, se transsubstanţializează într-un cîmp original şi într-un chip propriu şi direct, de întemeiere. Relevarea ei se face nu prin forma intermitentă şi intermediară a folclorului (de altfel căruia îi şi presupune uitarea), ci dezvăluindu-se ca ceva (absolut), nou, cu mult altceva şi altfel decît folclorul, con-ţinîndu-i însă esenţa de spirit (a acestuia), pe care o re-condiţionează şi re-pune, o re-ţine şi re-produce sub chipul unei unice, proprii şi novatoare consistenţe. Arhealul, această *consistenţă entitativă a esenţialităţii*, nu mai este folclor deoarece nu mai reflectă şi nu mai este, să-i zicem, o trăire a gîndului lipsită de conştiinţa (existenţei) gîndului — ca în folclor —; prezenţa arhealului într-o artă savantă presupune şi demonstrează a fi rezultatul unui demers vizionar şi reflexiv, de re-concepere radicală. Procesul accesului la arhei reîntemeiază gîndirea obiectului (aici, muzical); dialogînd cu folclorul la început, ieşind din, după şi prin folclor, el îi alătură şi (re)dă folclorului ceea ce-i era străin, ceea ce nu i-a căzut (pînă atunci) ca să fie: reflecţie asupra fiinţei proprii, conştiinţă de sine.

În altă ordine de idei, creaţia (urmează să demonstrăm), mai precis modul de creaţie, de instituire a operei de artă muzicală, la George Enescu, reprezintă o dezvăluire originală a identificării obţinute între (entităţile categoriale date de) obiect şi subiect, o dezvăluire proprie şi analogă celei care se petrece numai în domeniul conştiinţei şi al cunoaşterii generale — cînd un lucru se întoarce asupra lui însuşi, întreabă şi deliberează asupra propriei entităţi. Prin Enescu, folclorul, naţionalul şi tot ceea ce constituia dat muzical, tradiţie şi contemporaneitate (fie ea simfonică) la acea oră, cunoaşte, suportă ceea ce, într-un plan analog Husserl a numit „reducţie fenomenologică". Sintagma se alătură şi reformulează de fapt, prin enunţul ei consacrat, o bună parte din ceea ce am interpretat şi arătat pînă acum, Întrucît *epoché*-ul („punerea între paranteze"), aplicat la tot ceea ce era, ce apărea drept folclor, clivajul, decalchierea, exfolierea de datele sale imediat „reale" şi reprimarea — de(s)limitarea sa pînă la arheal, reprezintă în fond apelul la un gest şi aplicarea unei tehnici de *reducţie fenomenologică*. A spune reducţie fenomenologică este în fond tot una cu (a spune) reducţie eidetică; deoarece cînd rezultatul ei este accesul către arhei, ea însemnează acces, recurs şi reducere a esenţă, situare şi pornire din lumea esenţelor.

4. Accesul la eternitate

Nu este deloc întîmplător, ci profund simptomatic, faptul că, începînd cu prima etapă mai importantă a creaţiei enesciene, aceea din adolescenţă, mai exact (am urmărit deja) din 1894 şi 1895 dar mai ales din 1896 încolo, în toate lucrările şi schiţele compozitorului (cu excepţii absolut minore şi neglijabile statistic), de la cele mai scurte fragmente şi pînă la cele mai mari forme instrumentale, de la duouri pînă la lucrările dedicate formaţiilor de ansamblu simfonic, începe să abunde unisonul. În muzica enesciană unisonul reprezintă ipostaza monodiei (ale cărei semnificaţii categoriale, istorice şi filosofice le-am discutat deja), capătă un rol tematic, stilistic şi structural special, specific şi major, cu funcţii definitorii (expozitive, conclusive, de apogeu). Şi care, nu reprezintă altceva decît generalizarea unui principiu arhetic al muzicii („structură fundamentală", „categorie sintactică" primă — cf. St. Niculescu). Aici, arheul monodiei este extras, reţinut din sorgintea şi plasma folclorului. Enescu începe de pe acum, şi în felul acesta, prin intermediul cuprinderii şi realizării acestei categorii arhetice, monodia, să îşi descopere şi deţină ferm calea proprie. Această cale şi originalitate al cărei prim mare semn este dat de re(con)stituirea principiului monodic drept fundamental, presupunea prin urmare o readucere, o recodificare nu a folclorului însuşi ci a principiilor sale, şi nu numai a principiilor proprii acestuia, specifice (istoric şi etnic), ci ale muzicii întregi, a esenţelor, a originii ei. Calea lui Enescu este drumul înspre arhei.

Una din etapele acestui parcurs spre esenţă, (esenţa fiind arheul), poate fi concepută ca aceea a (restabilirii) *principiilor folclorului*. Dar între a fi în principiile sau caracterele folclorului şi între a fi în arhealitate nu mai e decît un pas pentru înţelegere (pentru înţelegerea acestui fapt), şi niciunul pentru faptul în sine. Adică, în fapt nu e nici o distanţă; pasul apare în momentul în care faptul trebuie văzut, sesizat, doi paşi intervin atunci cînd trebuie înţeles, realizat în minte, şi drumul cel mare se aşterne atunci cînd faptul trebuie făcut să fie văzut şi-nţeles.

În rostirea românească cuvîntul *drum* şi *cale* are propriu faptul că deţine nu doar înţelesul de direcţie şi sens de parcurs (către...) ci şi înţelesul de scop, ţintă deţinută, atinsă deja, în fiecare moment al parcurgerii. Calea deţine scopul drumului (faptul a fost admirabil explicat de C. Noica şi reargumentat etnologic de E. Bernea). A-şi afla calea însemnează a fi aşezat deja în orizontul ţintei („nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit"), a fi înăuntrul scopului de urmat. Drumul către arhei însemnînd *cale*, el este drumul deja prin şi în, sau întru lumea arheilor. Apelul la arhei este semnul cufundării în arhealitate, al situării în lumea esenţelor. Această cufundare în arhealitate constituie — în mod principial — lucrarea proprie geniului.

Cunoaşterea acestei realităţi a arhealităţii se repercutează în sens axiologic şi psihologic şi (în acest sens) ea primeşte o recunoaştere a cărei expresie se încheagă cel mai adesea în termenii unei exaltări metaforic-simbolice numită eternitate. „Orice coborîre, orice privire în interior este totodată ridicare, înălţare la cer, privire îndreptată spre adevărata eternitate" spunea Novalis. În ce mod autentica înălţare este rodul unei tenace cufundări, a unei adevărate descinderi, urmează ca să vedem. Căci lumea arheilor, a esenţelor, atinsă prin coborîre (cufundare), este aceea veritabilă pentru „înălţare".

Despre arhetipuri s-a spus că sensul lor primar, în beneficiul căruia s-ar şi face apelul la ele, ar fi acela al „rezonanţei" omului cu cosmosul. Una din tezele lui Corneliu Dan-Georgescu, primul propunător şi susţinător (în cadru publicistic) al ideii de arhetip în muzicologia românească, formulează rolul arhetipurilor mu-

zicale drept unul vizînd, ca orice arhetip (în general), (re)integrarea „în circuit cosmic a omului“ [7]. A face muzică reprezintă un act care „păstrează și astăzi un caracter ritual“ și constituie o modalitate „de a comunica cu eternitatea, cu cosmosul“ [8]. Ideea de eternitate și absolut este „structural solidară“ (cum ar spune Blaga), „consubstanțială“ (cum ar spune Eliade), cu aceea de arheu. De altfel, chiar acela care a introdus — căci a utilizat primul cuvîntul de arché —, Anaximandru, îi dăduse acestuia și numele de apeiron: Nesfîrșit, Nemărginit. „Timpul n-are nimic cu mișcarea arheală, nici arheul cu timpul“, spunea Cantemir [9]. La Brâncuși, realitatea atingerii „eternității“ prin intermediul descinderii pînă la arhei este conștientizată într-un grad destul de ridicat. „Săpînd necontenit fîntîni interioare — spunea artistul —, eu am dat de izvorul vieții fără de bătrînețe. Așa este arta: tinereţe fără de bătrîneţe și viață fără de moarte“ (aforismul 61) [10]. Brâncuși conștientizează inclusiv faptul că realitatea ultimă, cea numinoasă, a esențelor constituie veritabila fundamentare a exprimării în artă; cînd spune că „Nu forma exterioară este ceea ce-i real, ci esența lucrurilor. Pornind de la acest adevăr, este imposibil ca cineva să exprime un lucru real imitînd suprafața exterioară a lucrurilor“ — el pledează în fond pentru calea pogorîrii în arhealitate ca topos al esențelor, veșnic reale. Astfel că, finalitatea pe care o mărturisește Brâncuși este aceea a coabitării, învecinării și identificării în toposul inalterabil și etern al esențelor, în fond, al arhealității: „Mă aflu printre lucrurile esențiale“.

Începem deci căutarea *lucrurilor* esențiale printre care se află geniul enescian, lucruri esențiale care, pînă la urmă, ni se dovedesc și impun (înțelegerii) drept *lucrurile enescianității*. Capitolul care urmează va lua în analiză arhealitatea ensciană numai din cadrul melodicii, a organizării intervalice a spațiului sonor. Despre alți arhei, ca liricul sau (cu deosebire) despre aceia ritmici și în special despre acela numit „parlando-rubato“ vom mai aminti în capitolele altor eseuri. Deocamdată arheii melodici constituie un cîmp prea bogat, reprezentativ și înalt semnificativ ca să nu constituie obiectul unor aparte și cele mai extinse preocupări exegetice.

VIII

Introducere în lumea arheilor
Baza prepentatonică a melodicii enesciene

1. Semen entis. Arheii ca principii şi elemente prime, concret structurante / 2. Ipostaze enesciene. Arhei predominanţi / 3. Aspecte ale evoluţiei arheilor primi / 4. Arhei secunzi / 5. Arheii : repere pentru universul arhealităţii şi al semnificaţiilor sale /

1. Semn etis. Arheii ca principii și elemente prime, concret structurante

Etnomuzicologii comparatişti şi muzicologii-geneticieni au stabilit ca primordială şi fundamentală în ontogeneza şi filogeneza muzicii europene: descoperirea bitonului, a terţei descendente (reprezentarea cea mai simplă, universală: SOL-MI). Este important pentru noi ca să reţinem acest fapt al primordialităţii intervalului de terţă (simbol 3) în procesul descoperirii sonorităţilor, a raporturilor muzicale, deoarece, pe lîngă importanţa aceasta de ordin istoric, universal valabilă, fixarea terţei a devenit în spaţiul european punctul prim de pornire pentru elaborarea şi evoluţia sistemului sonor specific culturii noastre, punctul de pornire întru cristalizarea (legităţilor) gîndirii muzicale europene. Muzica, şi totodată teoria muzicală încep deci, pentru noi, de la terţă şi odată cu terţa.

În fond, ceea ce prezidează la instituirea relaţiilor sonore (intervalice), la fondarea exprimării muzicale, deci a muzicii, este — ceea ce s-a numit — *principiul consonantic*. „Muzica vocală — spune un specialist de prin rang, Marius Schneider — este cea care rezultă din esenţă dintr-o înlănţuire a raporturilor de consonanţă“ [1]. Pentru George Breazul, care a insistat mult asupra principiului consonantic (alcătuit prin înrudirea fundamentală a două sunete şi constituind o relaţie logică, stabilă) terţa este cea care reprezintă în primul rînd şi prin excelenţă principiul consonantic şi tot ea este aceea care deţine primul rol („protocelulă formativă“ — numeşte Breazul terţa mică) în fondarea sistemului muzical. Curt Sachs a descifrat în folclorul european reminiscenţa unui stil extrem de primitiv şi foarte diferit de stilurile orientale, un stil premodal şi prepentatonic care ignoră intervale ca cvarta sau octava (simboluri numerice 4 şi 8) şi în care terţa minoră şi majoră constituie elementul constitutiv şi definitoriu. Acelaşi cercetător a mai dedus că întreaga muzică a bazinului mediteranean de pe parcursul celor trei milenii care leagă Vechiul Imperiu egiptean de acela roman, era bazată nu numai pe pentatonie ci şi pe întrebuinţarea cu preponderenţă a bicordurilor (= terţe) consonante.

Apariţia şi fixarea terţei a fost urmată, în următoarea etapă, secundă, de fixarea intervalului minimalist (ton — semiton) de secundă (2) şi de extensia sistemului sonor-muzical incipient (prepentatonic, mai corect spus oligocordic sau stenohoric), prin alipirea acestor două elemente obţinîndu-se sistemul tricordic (secundă + terţă). Constantin Brăiloiu, ca şi G. Breazul de altfel, au constatat şi stabilit că

toată muzica pentatonică se bazează pe structura tricordică, deoarece pentatonia (acest prim sistem complex, autarhic, definitiv pe alocuri) apare tocmai prin juxtapunerea a două motive tricordice (de pildă La-Sol-Mi + Mi-Re-Si sau Re-Do-La) [2]. Şi totodată, că tetratonia, pentacordul sau hexacordul, şi în ultimă instanţă însuşi sistemul heptacordal, nu apar decît tot prin transpoziţia (sau substituirea) acestor două formule primordiale bi- şi tri-sonice. Robert Lachmann şi Walter Wiora au recunoscut în tricord „prima expresie naturală a limbajului verbal muzical“ [3]. Brăiloiu numea la un moment dat sistemul format din trei sunete (tritonia) „emblema unei vieţi anterioare a muzicii“ [4].

Pe de altă parte, alţi cercetători şi teoreticieni care de asemenea au considerat intervalul ca elementul fundamental şi hotărîtor în naşterea şi evoluţia muzicii, în procesul primitiv al deschiderii omului către limbajul şi arta sonoră, au admis că descoperirea şi stăpînirea (în termen ştiinţificeşte mai exact, fixarea) intervalului de cvartă (4) este aceea care a constituit momentul cel mai important, de capitală răscruce în evoluţia primelor elemente discursiv-muzicale de la începuturile istorice ale limbajului muzical [5]. Din punctul de vedere al vocalităţii umane, dar şi din acela al oricărei prime organologii, firesc rudimentare, fixarea intervalului de 4 este — sau cel puţin era — cea mai dificilă; ne-o demonstrează de altfel muzica primitivă şi folclorul copiilor. Cvarta este mai rară în aceste muzici „originare“, ea apare deci mai precaut şi ulterior stabilirii deja a elementelor şi fundamentalelor primă, secundă, terţă, apoi cvinta, şi inclusiv chiar sextă, septimă, octavă şi nonă, în rîndul fixării, deţinerii şi reproducerii intervalelor melodice. Apariţia cvartei constituie astfel un eveniment notabil pentru istoria, conştiinţa, limbajul şi gramatica muzicală. Cu toate că, în cadrul tricordului deja amintit, 4 nu apare ca interval singular, ca salt direct, ea deţine totuşi un rol nevăzut, este totuşi figurată şi funcţională, deoarece preexistă ca delimitaţie, ca ambitus al aceluia. De altfel Hornbostel chiar remarcase faptul că intervalul de 4 prevalează drept cadru al formelor şi formulelor melodice primitive, ambitusul şi diapazonul acesteia modelează cel mai frecvent muzica, discursurile muzicii primitive [6].

Ideea după care cvarta ar apare mai tîrziu în filogeneza şi ontogeneza expresiei muzicale nu este îmbrăţişată de toţi teoreticienii; unii dimpotrivă îi atribuie acesteia primul rol în elaborarea şi manifestarea principiului consonantic. „O mişcare de cvartă sau de cvintă a format prima melodie“ considera Louis Laloy [7]. Iar Brăiloiu, atunci cînd încerca un rechizitoriu al posibilităţilor sistemice ale formulelor prepentatonice („incipituri gregoriene“) iarăşi nu lua în considerare decît bicordurile şi tricordurile cu interval de cvartă [9]. Reţinem ceea ce importă pentru noi, şi anume, că şi în cadrul acestei opţiuni tot rolul cu totul deosebit al cvartei se susţine.

Toate aceste elemente melodice amintite, intervalele de la secundă la cvartă plus microformulele, formaţiunile celulare pe care le compun, constituie structurile „naturale“, structurile originare, nu altceva decît arhetipurile (primare ale) muzicii. Împreună cu cîmpul lor variaţional ele reprezintă stadiul auroral al rostirii muzicale, elementele prime (istoric şi conceptual) şi ultim reductibile ale existenţei limbajului sonor-muzical, Ele sînt cele ce dau conţinutul „vieţii anterioare“ a muzicii, sînt arhetipurile fundamentale, ale căror supravieţuiri trăiesc în subconştientul muzicii drept moştenirea ei imemorabilă şi acronă.

Dar nu numai atît. Elementele protocelulare şi prim structurante amintite nu reprezintă numai universalitatea cea mai deplină a expresiei muzicale, originea — mai mult sau mai puţin voalată, recognoscibilă încă — oricărei muzici. Pentru noi românii are o importanţă deosebită faptul că această originaritate arheală este cît

se poate de străvezie și constituie fundamentul vizibil al muzicii noastre populare. Aceasta este una din tezele lui Gheorghe Ciobanu, afirmîndu-se atunci cînd etnomuzicologul observă că „pentru folclorul muzical românesc sînt specifice — ca frecvență, desigur — intervalele de secundă mare, terță mică și cvartă perfectă“ [9], sau că există aici o prioritate a acestor intervale, care „joacă un rol important atît în constituirea sistemului tonal, cît și a sistemului de modulație“ [10]. Elementele amintite sînt originare și formatoare pretutindeni, însă faptul că ele exultă în folclorul românesc, faptul că ceea ce înseamnă originaritate face tocmai propriul, specificul muzicii noastre folclorice și că aceasta din urmă își fixează ca strat și topos identifiant, caracteristic tocmai această originaritate și esențialitate a arhealității muzicale, demonstrează nu numai (și poate nu atît de importantă) vechimea folclorului românesc, ci calitatea acestuia de a se conforma și de a rămîne fidel originarității, de a trăi și evolua pe linia de logos a arheului.

Cufundat în infrastructural (sau subtextualul) muzical, George Enescu ajunge să se prevaleze cu o obstinație semnificativă și hotărîtoare pentru substanța plasmatică alcătuitoare a limbajului său muzical, de atare morfeme, moneme și lexeme, de atare „profiluri-matrice“ (după o expresie a lui Pascal Bentoiu), deținînd și o valoare, un rol stilematic (în creația sa). Acestea sînt: bitonul de terță, simplă sau reconvertibilă (oscilatorie sau pendulatorie: mare↔mică), sau alte formațiuni bicordale, semitonul, cvarta perfectă și, mai ales, cvarta mărită; toate acestea, deținînd un rol emblematic pentru vocabularul și sintaxa, pentru stilul și structura morfo-genetică a melodicii enesciene, îndreptățindu-ne să zăbovim asupra aparițiilor și semnificațiilor lor în mod deosebit. Omniprezența acestor celule minimale în opera enesciană, insistența în întreaga creație de maturitate a acestor microorganisme — celule motivice care capătă și reprezintă astfel proprietatea și valoarea unor makamuri enesciene —, fundamentarea discursului său pe astfel de formule și pe variația lor, adeverește cu prisosință opțiunea pentru arhei, apelul și rămînerea creatorului în matca primordială, cea a muzicii primordiale, dinspre care va porni el însuși alt drum. Enescu, deci, nu „se inspiră“ din folclor, nu pornește *de la* folclor, ci de acolo de unde pornește și folclorul însuși.

Și, dat fiind faptul că însuși specificul nostru — ilustrat primordial de folclor — se edifică în baza rămînerii în apropierea arheilor și a perpetuării originii, opțiunea enesciană care viza fondarea unui limbaj modern pe baza acelorași arhei reprezintă totodată și o *opțiune în favoarea românescului*, o înscriere progresistă în traiectoria consecventă a destinului românescului.

Apelul enescian la arhealitate este creator, întrucît genialitatea acestuia conferă cu totul noi formule și teritorii în cîmpul de posibilități pe care îl descoperă și deschide acționării, semanticii respectivelor sintagme arhetice. O urmărire atentă a modului de alcătuire a discursului melodic enescian ne relevă și ne impune să concedem că prezența lor (ubicuă) constituie însăși baza lexematică a acestui discurs, că, prin urmare, întreaga melodică enesciană are (nu numai ca „substrat“ ci chiar) ca bază universul prepentatonic.

Ceea ce realizează Enescu mai întîi cu ajutorul acestui fond restrîns de date și posibilități ale sistemelor oligocordice este compunerea de formule heterogene (și numai de aceea identificarea datelor prepentatonice pare mai dificilă). Celulele minimaliste se înlănțuie deci și numai o reducție a acestora, o comparare a traseelor melodice enesciene cu arhetipurile convenționale le poate releva și le revendică ca atare. Ar fi însă în acest moment util să deschidem încă o paranteză vorbind despre importanța pe care o are înțelegerea semnificațiilor pe care le incumbă și acest procedeu de recurgere la tehnica compunerii de discurs melodic prin inter-

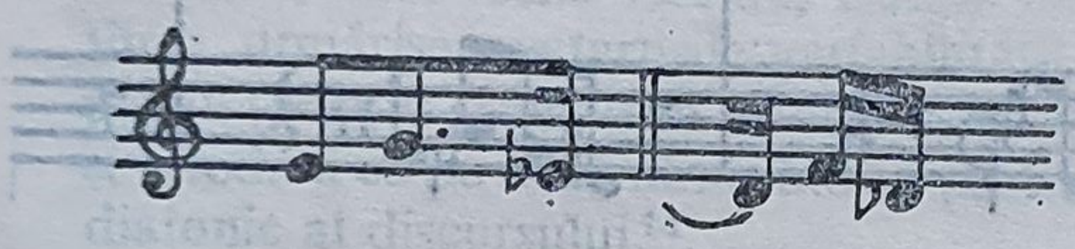
mediul formulelor. Se ştie că „principiul construcţiei melodice prin tipare variaţionale este adevăratul şi fundamentalul caracter comun al culturilor muzicale monodice antice, medievale, şi postmedievale, ca şi cele ale Orientului de azi)“ [11]. Formulele melodice „stau la baza tuturor cîntăririlor ce-şi au obîrşia în îndepărtata antichitate, sau care folosesc materialul transmis nouă, prin tradiţie, de către antichitate“ [12]. Specific este procedeul compunerii prin formule atît cîntărilor religioase bizantine, gregoriene şi psaltice (continuă Gh. Ciobanu), cît şi bocetelor, doinelor, baladelor şi mai ales colindelor româneşti. Iată prin urmare că nu numai conţinutul, „ce“-ul component, substanţial dar şi modalitatea de organizare, „cum“-ul enescian respectă un alt principiu arheal, propriu arhealităţii. Cu formulele, de natură lular-motivică, ne vom ocupa abia după ce vom adăsta mai bine asupra entităţilor intervalice şi a tricordiilor enesciene. Nu înainte însă de a mai face o preizare.

Preferăm acestor protosisteme bi- sau tricordice să le spunem „sintagme arheale“ — dîndu-le înţelesul de noime şi arhei — mai degrabă decît moneme sau lexeme şi stileme (prin care se indică funcţionalitatea lor), şi să le evităm denumirea de tipare, arhetipuri sau chiar makamuri, întrucît ele nu-şi păstrează nimic static, ultim-indestructibil în ele însăşi, la George Enescu. Ci cunosc o infinitate de posibilităţi de apariţie: directe şi clare, ori ascunse, figurate ori voalate (prin diluţiile şi transferurile aduse de cromatizari şi de enarmonie, prin inversări şi recurenţe, intercalări intervalice şi dilatări suportate, prin transpoziţii şi schimbări de poziţie sau registru ale fiecărui sunet în interiorul formulei, prin distribuţie polifonică şi continenţă armonică ş.m.a.). De altfel, procedeul de prezentare a acestor celule minimaliste, emblematice enescianităţii, a arheilor enescieni, a şi fost denumit „ciclism intervalic“ (Şt. Niculescu) — şi pe bună dreptate, întrucît apariţia lor e într-o necontenită schimbare de formă, de context intermotivic şi tematic, deci de conţinut structurant, într-o neîntreruptă modificare a ipostazei şi extragere din arheu. (Pentru acelaşi motiv a preferat şi P. Bentoiu să le numească „profiluri“.) În lucrările de mare maturitate (în special de la opus 22 mai departe), Enescu nu mai compune „teme“ muzicale (în înţelesul clasic al cuvîntului) ci doar atari înlănţuiri motivice, celule generatoare într-o necontenită juxtapunere variaţionalizare, gradualizare şi infinibilă varietate. Această ciclicitate, re-profilare continuă, variaţionalizare perpetuă a motivelor (celule şi profiluri), nu e obţinută aritmetic prin permutare şi statistică, ci organic şi inerent algoritmic, prin demodulare şi remodulare, descompunere şi recompunere într-o varietate autogenerativă, autotranspozitorie şi modulatorie (reprofilantă) practic ilimitată. Căci arheii sînt prin definiţie imagini ale conţinuturilor şi relaţionărilor energetice, dinamisme; iar Enescu însuşi îşi conştientiza şi definea substanţa sa muzicală ca una surprinzînd o „acţiune“ şi nu ilustrînd o „stare“. Rămînînd cu judecarea limbajului enescian la nivelul său micro- şi infraobiectual, observaţia poate remarca şi conchide asupra faptului că particulele morfologice enesciene se autogenerează parcă printr-un proces similar reacţiei fisionare şi de derivaţie, care (la nivelul nuclear al naturii fizico-chimice), dă adeseori entităţi noi, pe care materia primă nu le-a posedat şi nu i-au intrat în compunere niciodată.

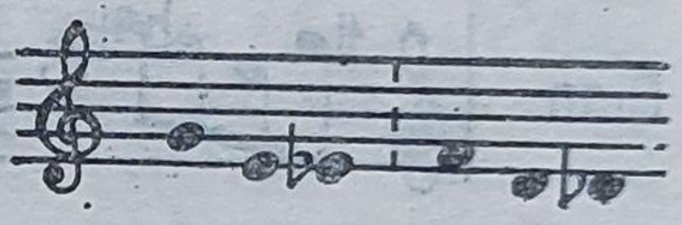
2. Ipostaze enesciene. Arhei predominanți

Romeo Ghircoiașiu a remarcat odată că în limbajul enescian chiar și secunda, în speical aceea mică, semitonul, luat și prezentat individual, evidențiat aparte, deține adeseori un rol cvasitematic[13]. Înregistrăm observația sa ca valoroasă pentru problema ce ne preocupă aci, noi însă vom acorda mai multă atenție și vom lua în considerare această unitate monocelulară a intervalului minim judecînd-o numai în ipostazele mai semnificative, acelea ale combinării sale cu terța sau cvarta. Arheul bitonic (sau al bitonului) apare în ipostaze și momente dintre cele mai importante, dese ori semnificative, deliberînd o entitate aparte și specifică, intimă enesciannității, de o identitate, omniprezență — și deci omnidesinență — semant că, pe parcursul întregii creații enesciene. Evidențiat o dată cu *Octuor*, culminînd în *Oedip*, unde, apropiindu-se de simbolistica leitmotivică a operei (simbolistică pe care o determină și o susține la nivel sensibil și obiectual), își adeverește mai lămurit înțelesul, bitonul enescian își proclamă prezența semnificativă prin intermediul tuturor formelor de apariție a terței: terța propriu-zisă, mare și mică, mărită și micșorată, simplă sau dublă (și în cazul din urmă: ascendentă + descendentă), ori sub forma enarmonică a secundei mărite sau cvartei micșorate.

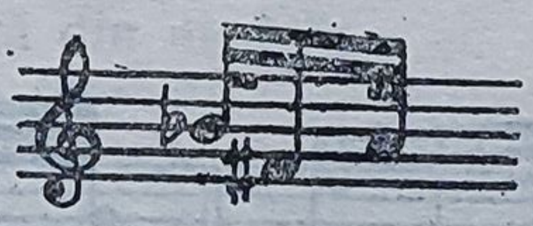
Duplicitatea terță mică — terță mare prezentată succesiv, apărînd adic sub forma cromatismului întors, prezintă un caz aparte. Iar pentru noi este cu atît mai importantă și semnificativă cu cît ea se poate deduce din și se poate aduce la o formulă tricordială. Adică,



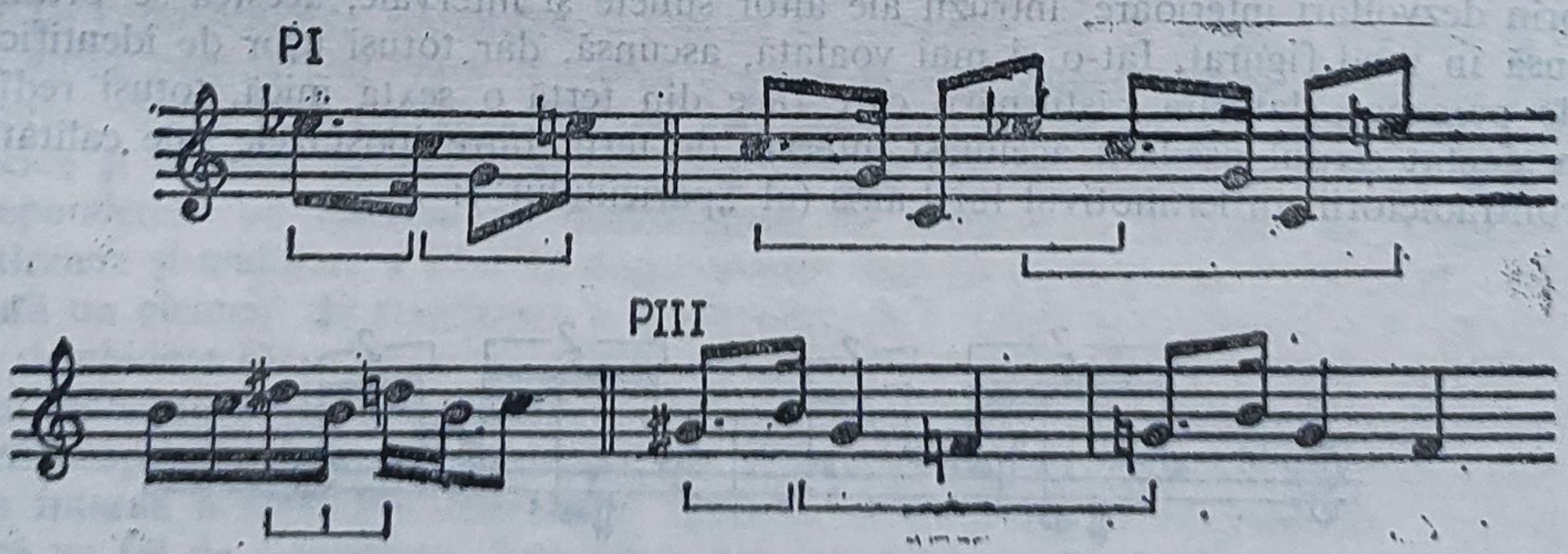
înseamnă pe



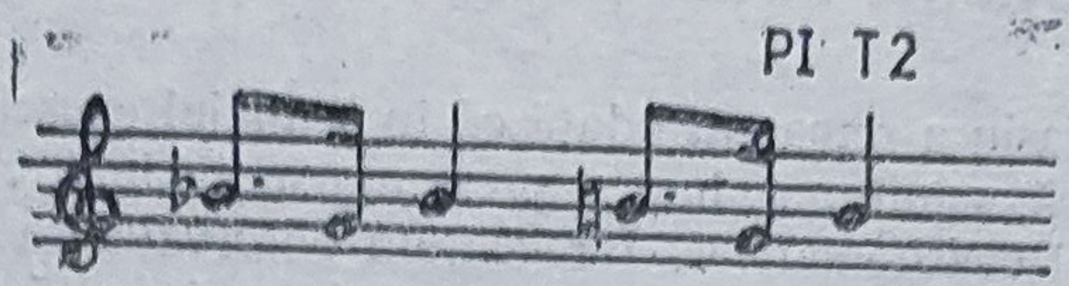
și căruia îi corespunde și celula (transpusă, enarmonică și cu ordinea sunetelor componente schimbată) din Oedip:



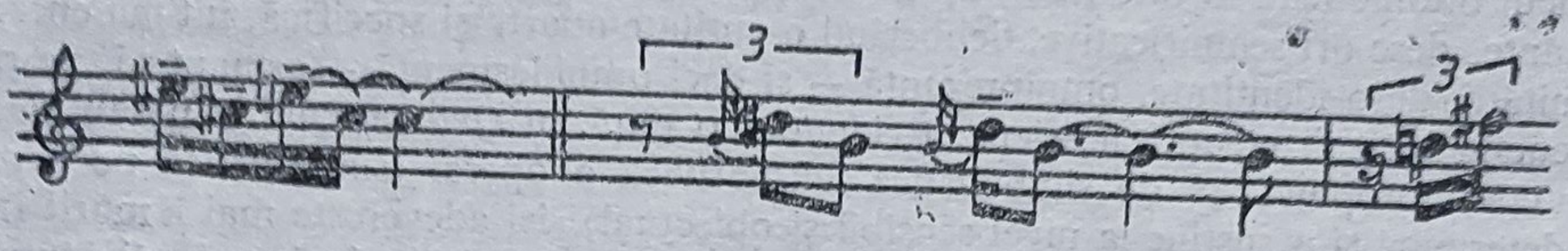
Iată celula noastră prefigurată în Octuor:



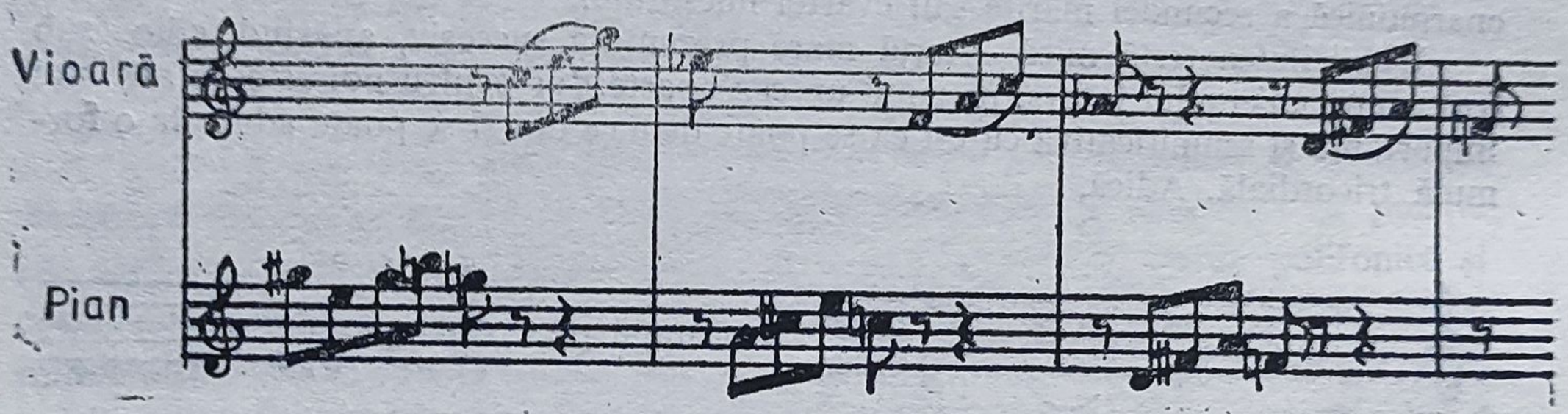
în Dixtuor:



sau în capodopera Sonatei a 3-a pt. pian și vioară

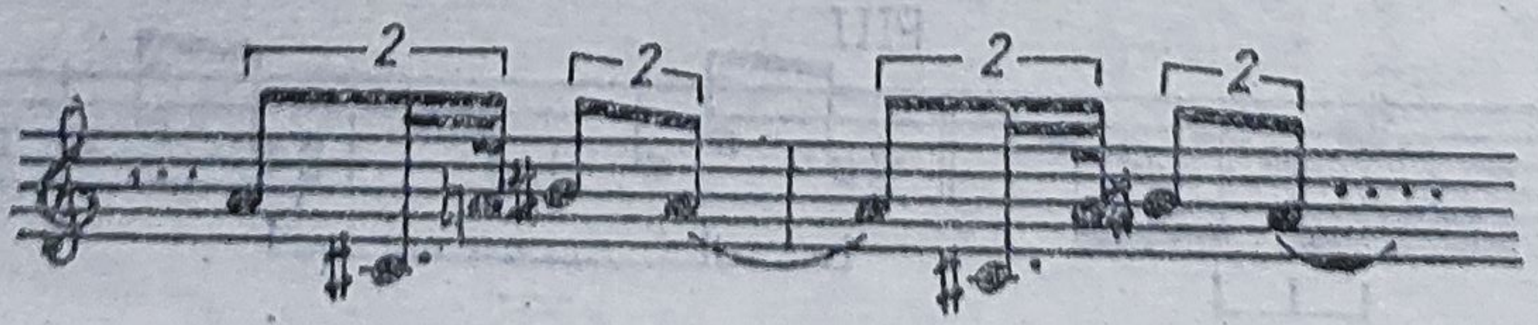


impusă de altfel deja în copodopera Sonatei a 2-a pentru vioară și pian:

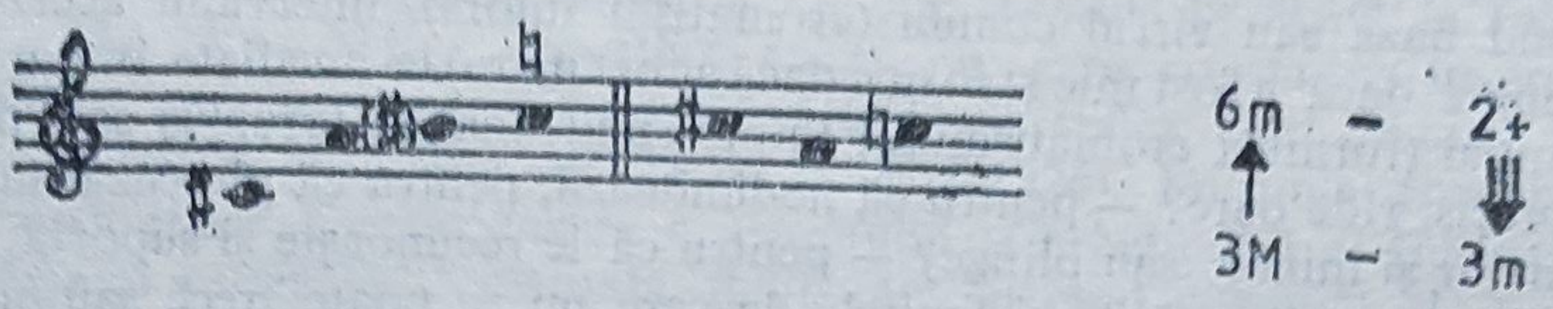


În configurația leitmotivului incestului, sau al Iocastei din opera Oedip atare celule sînt numeroase.

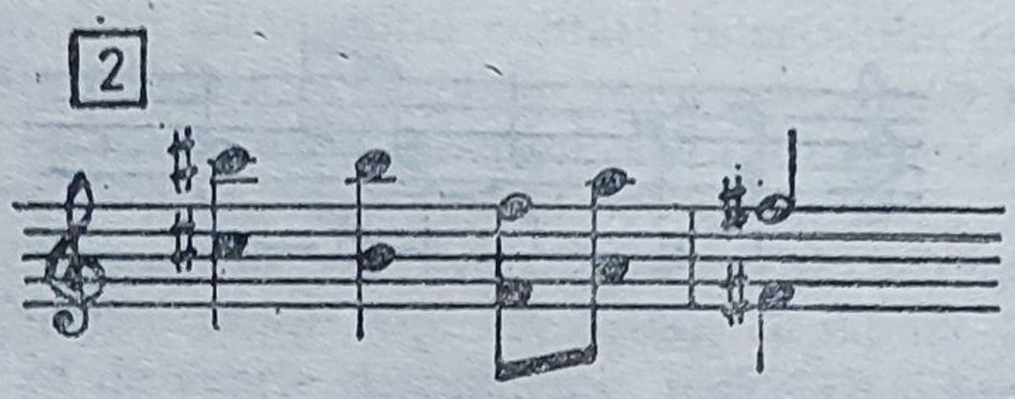
prin dezvoltări interioare, intruzii ale altor sunete și intervale, acestea se prezintă însă în mod figurat. Iat-o și mai voalată, ascunsă, dar totuși ușor de identificat, de perceput, datorită răsturnării care face din terță o sextă mică, totuși redînd neafectat sensul oscilării aceluiași interval de terță între ipostazele sale calitative contradictorii, în leitmotivul lui Laios (al „paricidului"):



Terța subzistă și aici în mod efectiv, este sesizabilă și recognoscibilă chiar auditiv, deoarece totul poate fi tradus (pentru evidență și conformitate) în



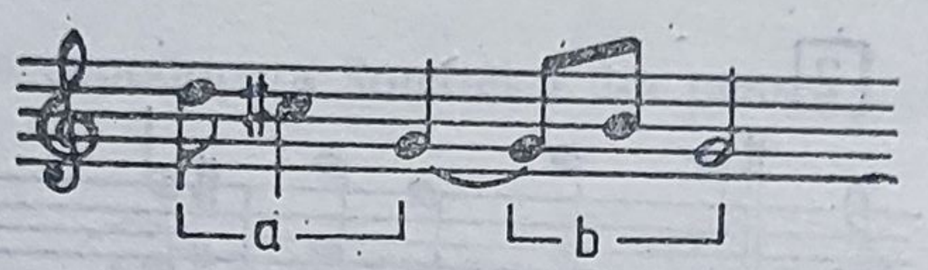
În compoziția motivului lui Oedip, sau al Omului, desăvîrșita prestanță a celulei terțelor duale se adevereşte din plin:



În o mai veche lucrare, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Gheorghe Firca urmărise avatarurile variabilității terței la George Enescu, comentînd fenomenul (acestui cromatism întors) ca provenind, generic și principial, din pentatonie, și totodată ca pe unul rămînînd să păstreze, în orice condiții, caracterul de modalism diatonic al discursului [14].

Ce vrea însă ca să însemne această terță în limbajul și pentru limbajul enescian, și în special aceasta mobilă, pendulatorie, dualistă sau ambivalentă, (de „cromatism întors")? Atunci cînd am spus că din folclor Enescu preia principiile acestuia, sugestiile, elementele pre-formale, arheale, același lucru rămîne valabil și cînd vorbim despre ceea ce Enescu păstrează din modalism și — mai ales — din tonalitate. Și anume, din ceea ce în tonalism însemna funcționalitate, polaritate și consacrare a acesteia, la Enescu devine semnificație, element purtător de simbol. Ceea ce, în tonalitate, fixa, hotăra și așeza într-o anumită conjunctură, într-o anumită condiție și într-un anume univers calitativ, adică în modul minor sau major era terța (de pe fundamentală), cu valoarea (funcția) ei de median(t)ă, de mijlocitoare. (Alte intervale „determinatoare" — cum numește teoria muzicală și sexta și septima de pe fundamentala tonalității — putînd fi variabile, ca în gamele alterate și în modurile populare alterate, pot prin urmare doar confirma, susține și nuanța tipul gamei, pentru care tot terța rămîne deci suprem hotărîtoare.) Această terță, care decide și situează sistemul într-un (singur) mod anume, devine la George Enescu preponderent un element de destabilitate, de unduire și îndoire, de pendulare-întîrziere și anihilare a ideii de major-minor: mai mult chiar, terța ambiguă reprezintă un element de stabilizare a duplicității, de fondare (sau de edilitare) a stării de deschidere către starea de dincolo-de-(simpla)-duplicitate. În primul caz, în primul moment, acela al desființării determinațiilor și proprietății de mod, al desființării proprietăților unimodale (majorul *sau* minorul), și deci prin disfuncționalizarea internă a relațiilor intervalice, Enescu, cu formula sa pendulatorie din terțe, face un fel de a-tonalism. Intervalele devin raporturi pur și simplu, de efect și de

expresie, sustrase de la orice ierarhizare conceptuală şi funcţionalitate tono-modală. Efectul acestei dualităţi (major-minore) a terţelor enesciene este puternic şi paradoxal deoarece el suspendă aşezarea într-unul sau altul din unicele şi exclusivistele tipuri-valori ale universului tonal: majorul şi minorul. Terţa mare legată de o terţă mică, avînd baza sau vîrful comun (cromatism întors), intervalul acela transformat (în mare dacă a fost mic şi în mic dacă a fost mare) la imediata întoarcere către sunetul iniţial (formula cromatismului întors fiind una de torculus sau porrectus), nu ştim precis, rîde oare? — pentru că ne-limitează, pentru că plasează muzica dincolo de major şi minor, sau plînge? — pentru că le recunoaşte şi suportă pe amîndouă, ca fiind condiţionările şi limitele de care nu se poate trece sau măcar face abstracţie. La George Enescu, terţa este menită să nu fixeze şi să fixeze, să nu fundamenteze şi totuşi să o facă, să închidă şi să deschidă. Că ea totuşi fixează (ceva) se arată clar în unele ipostaze ale leitmotivului oedipian,



unde, ca celulă secundă a motivului (b faţă de a), terţa mare statorniceşte, concluzionează şi subliniază prin prestanţa sa consacrantă celula antecedentă. În funcţie de gestul acesta şi de semnificaţia formulei la care s-a alăturat, valoarea şi funcţia terţei acesteia majore se precizează şi augmentează în planurile semantice; şi de aceea, la semnificaţia bitonului enescian — asupra căreia doar atragem acum atenţia — vom reveni mai departe. Important este însă să reţinem faptul că de la forma prototip a bitonului (purul interval de terţă), şi, alături de această formulă, cea mai importantă transformare (prin îmbogăţire, prin diversificare) care încă păstrează forma propriu-zisă a terţei este aceea a legării imediate, a succesiunii terţă mare—terţă mică (! francezii numesc, nu fără o nuanţă semnificativă în plus *majeur* şi *mineur* calitatea mare şi mică a intervalelor), este aceea a opunerii calităţii opuse, fiinţial diferite a aceleiaşi entităţi. Enescu, în felul acesta, realizează în fond o mobilizare a intervalului cu scopul de a-i statua o personalitate ambiguă, necantonată şi neordonatoare în vreuna singură dintre sferele strîmte ale tiparului tonal şi modal.

Pe de altă parte, se ştie cu certitudine faptul că subtilităţile raportului major-minor, ale „melodicii plutitoare“ (expresia Schwebemelos, aparţine lui W. Dankert), au fost descoperite de către Enescu, sau inspirate direct din muzica populară („Cîntecul populare şovăie între major şi minor“ observa compozitorul). Acest fapt „dînd sens adînc căutărilor de specific stilistic şi autenticitate naţională şi avînd consecinţe însemnate pentru gîndirea creatorului în faza maturităţii“ [15]. Numai că — şi aici intervine faptul care îndreptăţeşte speculaţia pe care noi o făcusem în analogie cu conceptul atonalismului şi cu cele care decurg din ambiguizările relaţiilor morfo-funcţionale —, dacă în folclor altercaţiile unei structuri bitonice de terţă aveau funcţia realizării unei cadenţe frigice (ca în exemplele văzute la pag. 48), ori aveau rolul transformării modului de tip major sau minor în cel minor sau major omonim, concret: în timp ce în folclor foarte frecventă şi caracteristică lui este succesiunea terţă mică — terţă mare (3m—3M), ca — la Enescu — în Rapsodia a 2-a, mai tîrziu, în gîndirea, concepţia şi lucrările de matu-

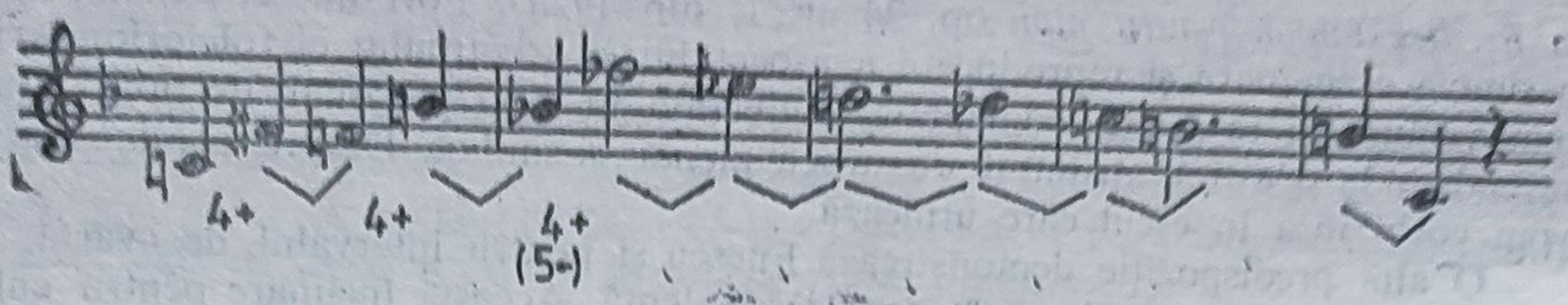
ritate ale lui Enescu, toate aceste aspecte și elemente de conținut stilistic și semnificativ-simbolic se preschimbă. Aici, formula devine preponderent terță mare — terță mică (3M—3m); ea nu „modifică“ și nu face să „șovăie“ moduri sau structuri tonale, ci reprezintă și acționează ca o imagine în sine, ca o structură semantică cu valențe și funcții imagistice proprii. Față de formula prezentă în folclor și în *Rapsodia a 2-a* (3m—3M), „inovația“ enesciană, care constă în inversarea termenilor (3M—3m), se impune ca definitorie (a se vedea cum domină în *Sonata în fa diez minor pentru pian* op. 24 nr. 1, din 1924). Formula enesciană, de la o simplă asemănare și reproducere a aspectului și arhetipului ei folcloric, devine una asumată și re-creată, comentată, deliberată în mod personal, de noul autor, revendicîndu-și astfel atributul de arheu plenar și simbol. Despre aceste lucruri vom vorbi însă în eseul care urmează.

O altă predispoziție demonstrează Enescu și pentru intervalul de cvartă, cu deosebire pentru aceea (de asemenea) descendentă. Această înclinare pentru cultivarea sa — evidențiată în nenumărate lucrări — trădează descoperirea unui alt arheu și simbol major prin intermediul entității intervalului cvartă. Prezența semnificativă a cvartei este reliefată — de pildă în *Sonata a-ntîia pentru pian și vioară* din 1897 (op. 2 nr. 1), unde, după acordul cu care debutează partea întîi, se aduce un lanț de cvarte descendente (si-fa-Sol-Re-mi-si-mi-la), se propune deci tematizarea prin cvarta perfectă și a cvartei. În cel de-al cincilea din cele *Șapte cîntece pe versuri de Clement Marot* (op. 15, 1908), în numai două măsuri (6 și 8), P. Bentoiu identifică 24 de cvarte descendente, melodice și armonice, unele dintre ele — cf. opiniei exegetului — fiind „răsturnate“ (și în *această* calitate apărînd ca cuvinte)[16]. În coda părții a III-a a *Dixtuorului*, ca final, după reapariția temei întîi urmează un șir de 19 cvarte, mergînd de data asta ascendent, parcurgînd registrele din grav pînă în acut. În partea a treia a *Suitei „Sătească“* au loc iarăși înlănțuiri de cvarte descendente. Înclinația enesciană pentru cultivarea cvartei va conduce la crearea unor sintagme combinatorii și la rezervarea, pentru acestea, a unei importanțe aparte, esențiale pentru vocabularul enescian. Rolul tematic, structurant-melodic al cvartei descendente este prezent și se face simțit începînd cu *Preludiul la unison* al primei *Suite orchestrale* (op. 9/1904) și în debutul *Simfoniei întîi* (op. 13/1905) și în *Suita a 2-a* (op. 20/1915), în special în partea II-a a acesteia, sau, de asemenea în partea a II-a a *Simfoniei a 3-a* (op. 21/1918).

O ipostază aparte o formează cazul secvențării cvartei și al transpunerii sale mereu pe un alt ton. Dacă terța devenise, cu o ingenioasă și ingenuă subtilitate semnificativă prin transformarea succesivă a calității sale (din major în minor sau viceversa, prin alterarea fie a bazei fie a vîrfului cu un semiton), un identic sens, funcție, prestanță și eficiență le deține și cvarta în cazul propriei sale variațiuni de felul acesta, al schimbării sale de volum prin raportarea la un element (sunet, bază sau vîrf) totuși stabil. Este cazul exemplar prezentat în Simfonia de cameră (op. 33/1954). Ovidiu Varga a considerat cvarta descendentă în general, de orice aspect calitativ, singură ori împreună cu alte microstructuri și elemente intervalice alcătuind o formulă (pe care tot ea o va defini în primul rînd), drept constituenta unei entități distincte și caracteristice, specifice, căreia el i-a dat denumirea de „leitmotiv enescian“[17].

Însă, pentru limbajul enescian, cvarta mărită este aceea suprem definitorie, cu gradul cel mai ridicat de reprezentativitate. Cvarta mărită joacă un rol expresiv fundamental în Simfonia a 2-a, în care „Enescu a realizat trăirea dramatică — de nelipsit într-o simfonie — printr-o motivică de o anumită exemplaritate melodică și printr-un plan armonic ce apelează la semnificația acelorași intervale“ (spune

R. Ghircoiașiu incluzînd aci în primul rînd motivica compusă cu ajutorul acestei cvarte mărite)[18]. Intervalul acesta cromatic îl caracterizează pe Oedip, ca și pe Sfinx de altfel (în cadrul leitmotivelor lor și al oricărui moment în care ei se ro-stesc). Predominant tematică rămîne și pentru partea I-a a *Sonatei pentru pian op. 24* nr. 1 (1924); iar în *Simfonia a 5-a* (1941) începe să își impună mai pregnant sensul ascendent.

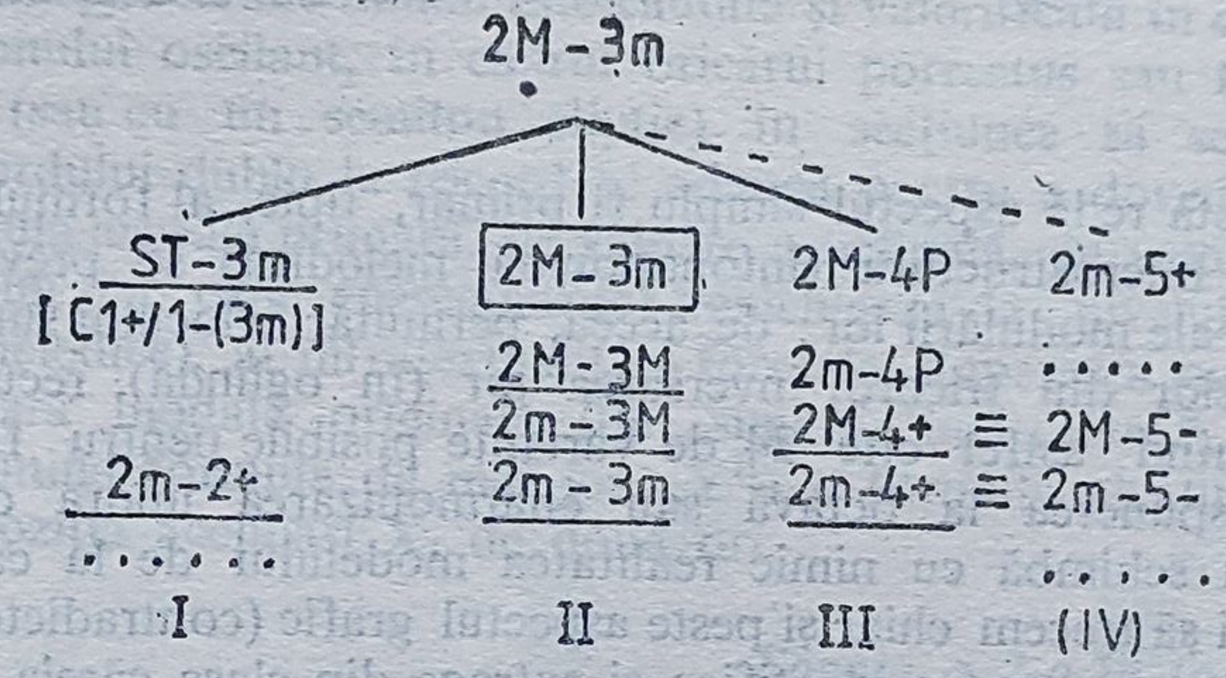


De remarcat mai este și faptul că *puterea tematică* a cvartei mărite este așa de mare, consolidată și urmărită, încît ajunge să domine relații (con-sonanțe) și mult mai îndepărtate și subtile, ca acelea intertematice, intermelodice și interarhitectonice (interformale). În *Cvartetul cu pian* op. 29 (1940), între partea I, în la minor (a observat Bentoiu)[19] și partea a II-a, în mi bemol minor, este instituită o relație de cvartă mărită (sau de cvintă micșorată, același lucru) între fundamentalele tonale ale acestor mișcări. În *Oedip* — a remarcat Octavian Lazăr Cosma — „relația armonică stabilită între notele de bază ale Preludiului [Sol] și Actului I [Do diez minor, este] de cvartă mărită, interval ce se va impune în structura intonațională și în concepția arhitectonică a întregii opere“ [20].

Orice alte ipostaze de apariție ale tuturor acestor elemente sînt conotative și nu denotative, ele se revendică și se supun acelorași „baze“, nu se impun separat, ca entități distincte, ci își integrează valoarea și sensul în sfera semnificațiilor acestora. Nu vom greși dacă deci, spre exemplu, vom considera prima sau octava mărită ca secundă mică — interesînd în fond elementul semitonal, intervalul sub aspect calitativ mai mult decît sub aspect cantitativ —, vom lua terța micșorată ca o secundă mărită, cvinta micșorată drept cvartă mărită etc. Toate aceste elemente-entități intervalice monocelulare prime, studiate pînă aici, au însă o maximă valoare și consistență semnificativă atunci cînd se integrează și (două cîte două) alcătuie formula primară și arhetipală, adevăratul și omniprezentul motiv arheic enescian, leitmotivul enescian prin excelență: tricordul. Acesta se cere de asemenea analizat tot în funcție de transliterațiile și metamorfozarea pe care o suportă față de tiparul său arhetipal din care provine: descendența de secundă mare + terță mică. Păstrat nealterat, în ipostaza sa curat arhetipală (2M-3m) tricordul acesta apare ca motiv tematic principal și unic arareori; și chiar și atunci, doar programatic, adică cu un rol și intenție sugestiv-evocativă mai clară (universul copilăriei), ori descriptivă (starea și peisajul paradisiac). Cazul descris în urmă aparțin *Suitei a 3-a pentru orchestră* op. 27 (1938), „*Săteasca*“, unde tricordul arhetipal, specific intonațiilor primitive dar și acelora infantile (re-do-la, în partea I, III, IV, V și alternanță re-do-la / la-do-re în partea a II-a), are un rol tematic. Prin urmare, aici puritatea arhetipală a tricordului (2M-3m) este păstrată numai pentru că întreaga lucrare este ilustrativă și evocatoare a universului copilăriei, trebuind astfel ca să rămînă în ipostaza specifică și proprie repertoriului universal al folclo-

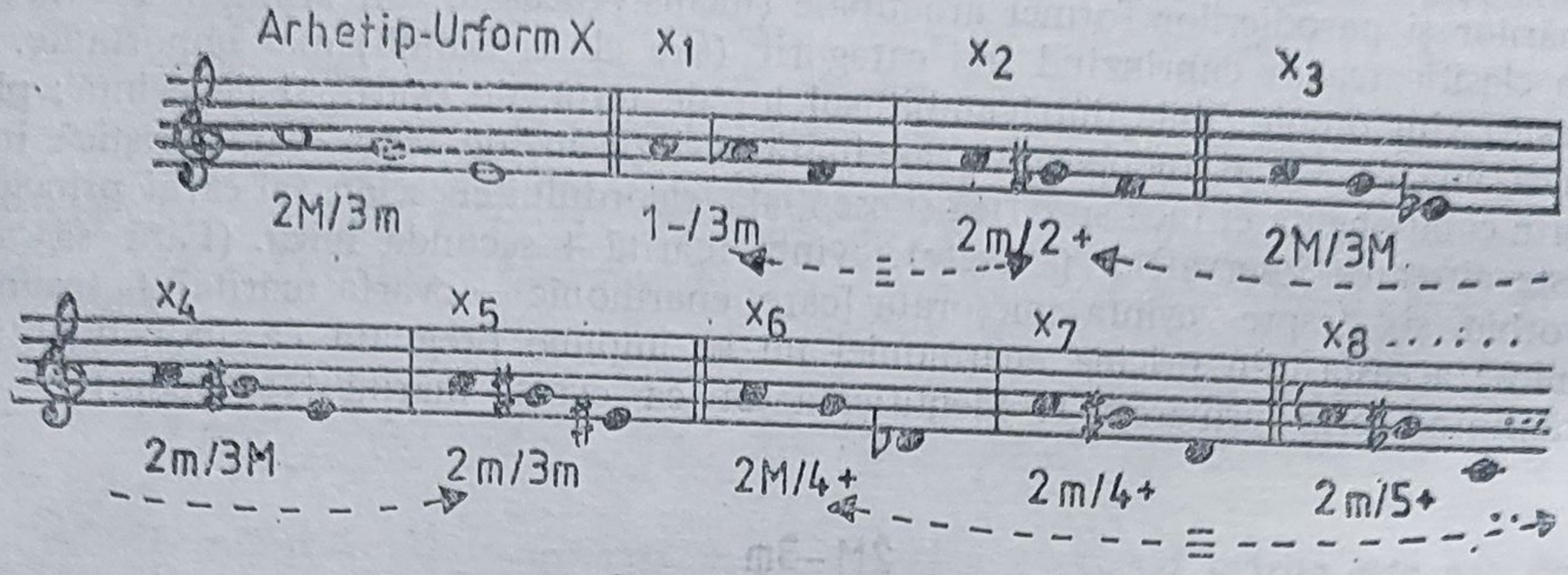
rului copiilor (v. mai ales partea a II-a: „Copii zburdînd în aer liber“, unde tricordul originar este suveran).

Tricordul enescian recunoaşte şi cuprinde în sine o mare varietate a combinaţiilor trisonice, efectiv toate formulele posibile ale variaţiilor şi deviaţiilor, deformărilor şi parodierilor formei arhetipale (inclusiv aceasta din urmă) îl identifică, în clasificarea sa cuprinzînd trei categorii (sau clase, familii) mai importante. Acestea sînt omologabile după ambitusul lor de terţă, de cvartă şi de cvintă; plus încă una ceva mai îndepărtată, auxiliară să-i zicem, de sextă, caracteristică însă prin componenţa ei încă specifică şi esenţială tricordului enescian (al cărui principiu este alterarea intervalelor perfecte): cvinta mărită + secunda mică. (Fără să mai vorbim şi despre cvinta micşorată [care, enarmonic = cvarta mărită] + secunda mică; aceasta, din pricina enarmoniei nu se impune pregnant ca individualitate rămînînd prin urmare a fi identificată tot ca cvartă mărită + secundă.)



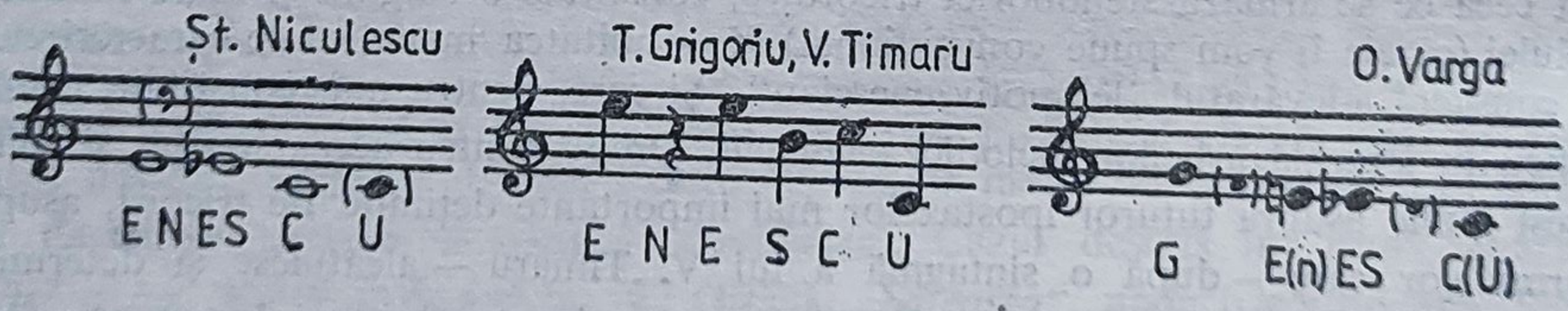
De fapt toate aceste ipostaze tricordice identifică şi reunesc ceea ce Ştefan Niculescu a denumit mai întîi — drept o emblemă a creativităţii microstructurale enesciene —: celula „x“ (în tabelul nostru de mai jos, x_1 şi x_2), ceea ce Adrian Raţiu a denumit „celula y“ (pentru noi: x_7 dar şi x_1) şi ceea ce P. Bentoiu a numit „celula z“ (aici, x_4). Cel din urmă exeget amintit neagă cu fermitate că x, y şi z „ar fi ipostaze ale aceluiaşi tipar conceptual“ [21], noi însă formulăm şi susţinem ideea exact contrară din prea multe şi evidente motive strict valide şi folositoare. Fiindcă nu numai cîteva ipostaze ale acestei celule tricordice analizate şi evidenţiate de cei trei numiţi mai sus, ci în general motivul bicelular, de esenţă şi de alură trisonică, tot ceea ce se afiliază stenohoriei tricordice, constituie o singură şi mare familie a celulei (căreia îi vom spune convenţional) X — unitatea melodică ce caracterizează şi consacră adevăratul „leitmotiv enescian“. Şi care, pentru noi, constituie primul arheu în ierarhia arheilor melodici enescieni. Drept pentru aceea îi vom şi aplica acest nume asupra tuturor ipostazelor mai importante deţinute de tricord, asupra formulelor care — după o sintagmă a lui V. Timaru — alcătuiesc şi determină „marea familie intonaţională x“ [22]. Dintre toate ipostazele mai însemnate, frecvente, taxonomia de faţă selectează doar şapte (şi chiar nouă) figuri tricordale principale, dîndu-le, în folosul simplităţii, maniabilităţii şi criticismului interpretării date, şi un număr de ordine pentru a le putea identifica şi clasifica mai bine, şi pentru a putea vehicula mai uşor referinţele şi trimiterile la acestea. În funcţie de apropierea sau îndepărtarea lor formală, cantitativă şi calitativă de către modelul,

primigen, și în funcție de întinderea (diapazonul sau ambitusul) constituției lor arheii, enescieni apar astfel:



Tabelul acesta redă aspectul simplu și primar, tipic, al formulelor. În bogăția enesciană însă, microstructura (intonațională, melodică) se prevalează de toate soluțiile posibile ale modulării lor; de aceea, permutările locului sunetelor în cadrul ordinii elementelor din tricord, inversarea lor (în oglindă), recurența, recurența inversată (obținînd astfel cîte 24 de variante posibile pentru fiecare structură tricordală), transpunerea la octavă sau enarmonizarea unora dintre elementele componente, nu schimbă cu nimic realitatea modelului de la care se revendică Uneori va trebui să trecem chiar și peste aspectul grafic (contradictoriu) al formulei prezentate, pentru a o putea identifica și extrage din clasa căreia îi aparține și pe care o reprezintă în fond, pentru a -i exprima formulei proveniența, pentru a-i omologa corect formula, exact din modelul la care se afiliază, pe care îl reprezintă, susține și aplică.

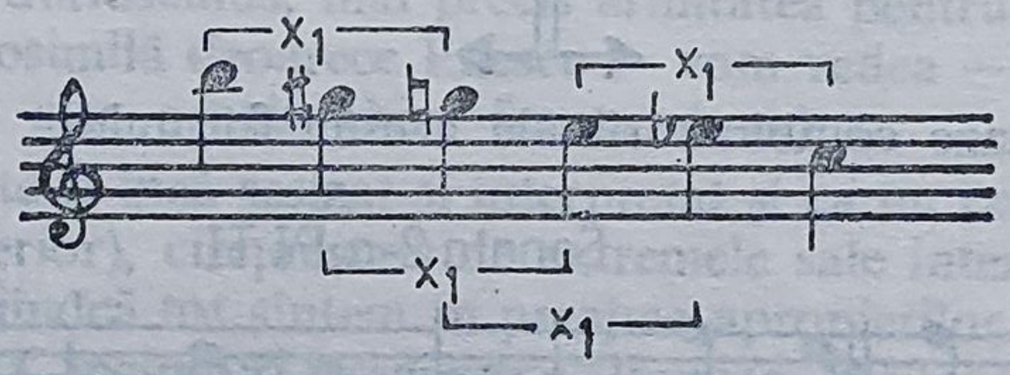
Să poposim o clipă asupra primei categorii. Aceea cu ambitusul de terță (X_{1-2}). Aici, după cum se vede, prima alterare a modelului — motivul X — este aceea produsă incipitului, vîrfului său, la care secunda mare devine mică. X_1 (ST + + 3M) a fost identificat de S. Niculescu mai întîi, și apoi de către Theodor Grigoriu drept „monograma muzicală a lui Enescu", deoarece au recunoscut-o și evidențiat-o în denumirea concretă a sunetelor MI-MI bemol-DO, transliterate.



Motivul acesta se înrudește și poate provine din formula populară a cromatismului întors, din sintagma terțelor duale, aceea prezentă în *Rapsodia a 2-a* (tema „Văleu lupu mă mănîncă"), mi-sol-mi bemol. Cele două formule tricordice, mi-sol-mi bemol și E(n)-ES-C(u) — mi-mi bemol-do, tricordul X_1, constituie una și aceiași entitate, doar că transpus, și cu elementele (sunetele) permutate. Ceea

ce în folclor și în Rapsodie apare ca 1-2-3, în X_1 are ordinea 1-3-2. Tricordul monogramei enesciene în cadrul *Sonatei a 3-a* pentru vioară și pian „în caracter popular românesc", de fapt în caracter enescian, dinamizează (cu enescianitate deci) fiecare din părțile lucrării, cele mai numeroase din nucleele, din motivele tematice, configurînd în incipitul lor motivul acesta tricordic, X_1. De fapt, am fi putut observa încă atunci cînd am exemplificat remarcile privitoare la bitonul de terță, și cînd am atras deja acolo atenția că terțele fluctuante, alinierea uneia mici de una mare pornind de la un element (bază sau vîrf) comun, stabil, generează și reprezintă o celulă tricordică, acest X_1. (Ștefan Niculescu și pornise de altfel în urmărirea și identificarea „celulei X" tocmai de la bitonul terțelor mobile, fluctuante.) Mi-sol-mi bemol (din *Rapsodia a 2-a*) sau si-sol-si bemol (din *Sonata a 3-a*), sau sol-si-sol diez (din *Oedip*) constituie tot un tricord de sol-mi-mi bemol, si-si bemol-sol, si-sol diez-sol natural, un x_1 alcătuit din secundă mică (semiton) și terță mică comutabile. Iată deci cum, în fond, această entitate de efect a tricordului cu conținut intervalic minim este căutată și valorificată în cadrul modulării și modelării bitonului oscilant, în cadrul oricărui porrectus sau torculus defectiv de un semiton (sau cu un semiton eliptic) în secțiunea sa secundă. Această convertire a bicordului dublu la tricord se adaugă pentru a dovedi pe acesta din urmă drept formulă arheală primară, de valoare arhetipală, de valoare ordonatoare înăuntrul fondului cu care enescianismul vehiculează la nivelul infrastructurii (intonaționale, melodice), al intratextualității formale. Repetarea succesivă a celulei X_1 obține o scară modală originală (de „simetrie intercalară", cum îi spune St. Niculescu numind formula de mai jos „Y"), o formulă alcătuită de fapt din legarea și transpoziția aceluiași X_1 de două ori.

Sonata a 2-a în fa minor

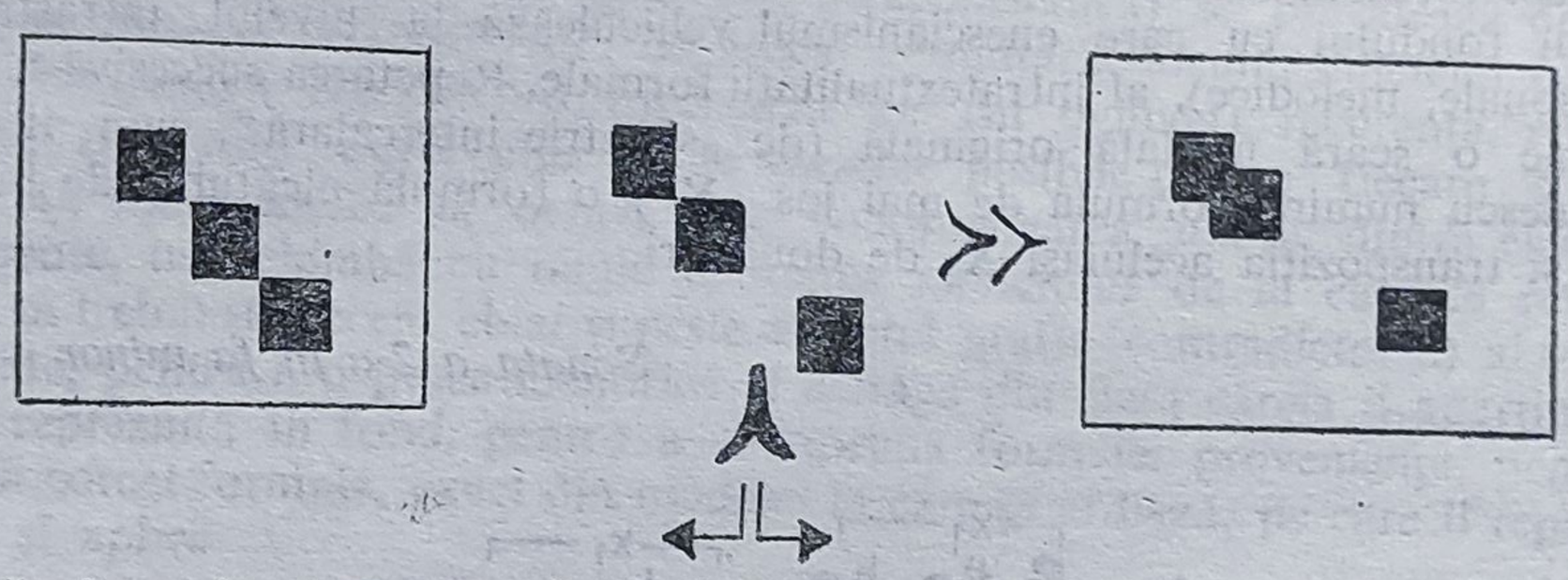


În acest exemplu se poate remarca faptul că întreaga scară descendentă, decompozabilă în două structuri cvadritonice în stretto, avînd adică un element comun (si-sol diez-sol becar-mi + sol-mi-mi bemol-do), reface aceeași formulă descendentă cu semnificația simbolurilor literale G. E. ES. C(U).

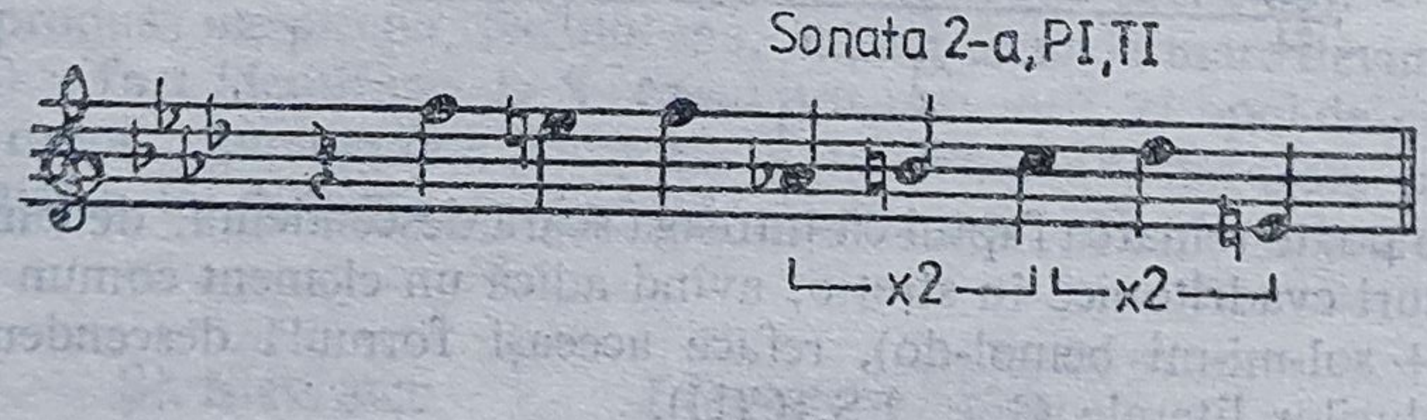
O deformare mai gravă, dar de un mare efect, a motivului-arhetip de tricord, se recunoaște în formula secundă mică + secundă mărită (ST + 2 + = X_2). Celula X_2 suferă deci modificarea terței din bază; este de fapt o variantă enarmonică a lui X_1; dar, în timp ce identitatea este doar acustică, deosebirea dintre ele este nu numai grafică ci și semantică. În X_2 nu mai avem ca în X_1 primă micșorată+ terță mică (1—/3m) ci secundă mică + secundă mărită (2m/2+) și constituie un motiv mai frecvent și mai divers utilizat ca X_1. Ceea ce înseamnă că formula sa este mai apropiată și mai adînc specifică gîndului și rostirii enesciănești, ea, cea care este cea mai îndepărtată (dintre cele mai apropiate formule) de tricordul originar X. Apreciindu-se valoarea expresivă a motivului X_2 s-a glosat asupra situării sale la „confluența dintre diatonism și cromatism, între limbaj folcloric și limbaj universal realizat în propria gîndire muzicală" (R. Ghircoiașiu) [23]. Socotim această

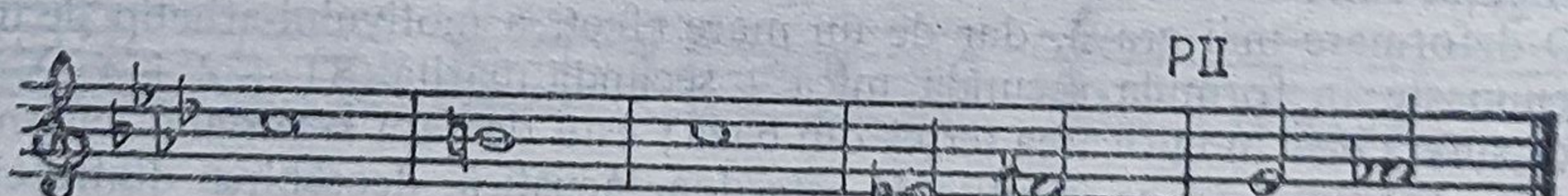
formulă ca entitate totuşi aparte de X_1 datorită intervalului caracteristic de secundă Mărită (aşa cum acolo atrăgea atenţia prima micşorată). Apropierea sa de forma matricială, de arhetipul convenţional X este şi mai mult demonstrată de formula X_5 care doar formal, grafic, prin note repeta structura aceleia, în mod efectiv, calitativ, conţinutistic, fonic, deţinînd însă structura lui X_2. Astfel X_1, X_2 şi X_5 reprezintă variaţiuni identic calitative, dar pe care le luăm separat în consideraţie tocmai graţie ideii de transformare semnificativă a elementelor componente, fiecare formulă-variantă reprezentînd un context structurant aparte, o aplicare şi hipostaziere, o theoretizare a unei idei (imagini) de valoare simbolică.

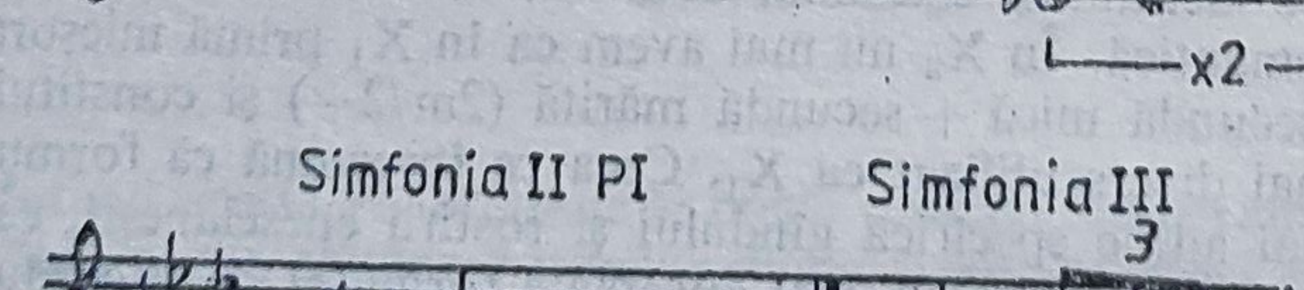
Trebuie însă să mai remarcăm şi faptul că, aşa cum arată grafic, obţinută din note alăturate, celula X_2 este şi un „fals tricord", este o celulă de climacus, scară treptată, reunind două secunde. Deci, corect (?) interpretată, celula X_2 provine dintr-o scară ce tinde şi devine de valoare, semnificaţie şi conţinut tricordic datorită lungirii, a măririi cu încă un semiton a unei secunde (mari) originare. Practic, cazul genezei sale poate fi interpretat şi în felul acesta, ca tricord extras dintr-o scară, caz în care celula X_2 se adaugă familiei X prin îndepărtarea, prin detaşarea sa în felul acesta dinspre figura de climacus, prin cromatizarea intensivă a piciorului ultim de scară; deci, prin alterarea unei unităţi celulare paratricordice. Schematic, proveniența celulei X_2 poate fi făcută vizibil astfel:



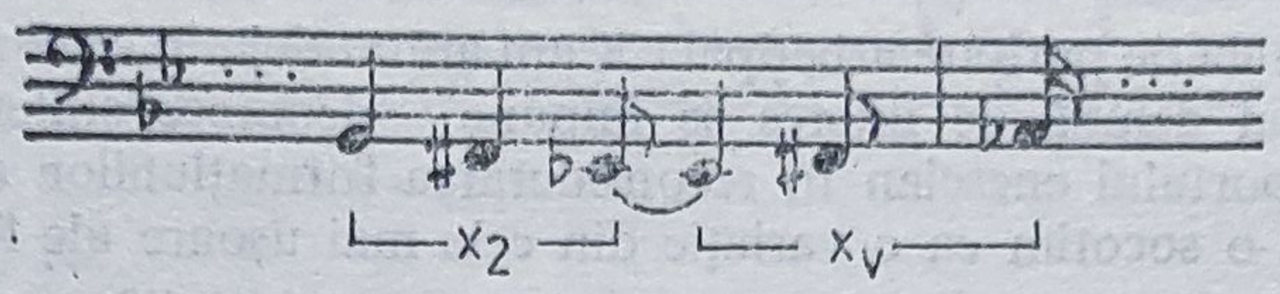
Iată cîteva ipostaze combinatorii ale acestei formule:



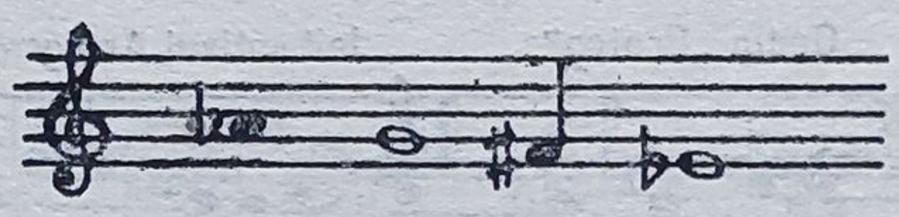




Să ne oprim o clipă asupra motivului tematic oedipian (și oedipeic) din Prologul capodoperei enesciene. Primele trei sunete ale temei melodice care inițiază opera Oedip realizează celula X_2, astfel că întregul motiv (și leitmotiv) al Omului, sau al lui Oedip, reunește celula X_2 și celula X, aceasta din urmă, variată enarmonic.

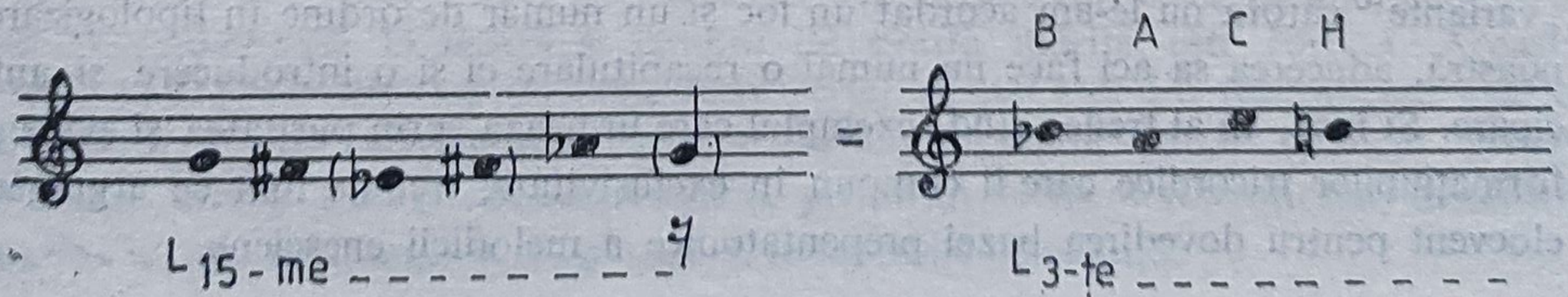


Dacă extragem o scară interpretativ-critică a acestui motiv, adică dacă orînduim elementele sonore componente, (duratele figurate sugerează valoarea funcțională și semantică a fiecărui element sonor în cadrul motivului) obținem:



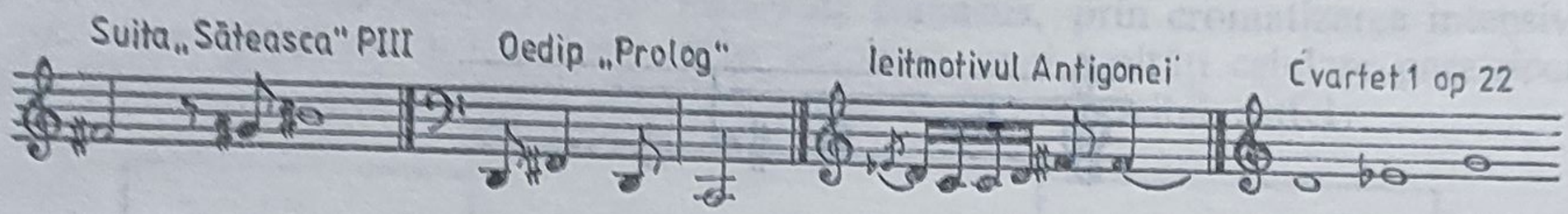
Adică ceva care apare tot ca o îndepărtare, fie de la formula bitonică sol-mi (bemol) — prin dezvoltări aduse în interiorul și exteriorul acesteia, prin acordarea unor „sensibile" vîrfului intervalului, a unor sunete de sprijin sau de trecere —, fie ca o îndepărtare de la formula tricordică la bemol-sol-mi bemol, transformată într-un tetracord cromatic. (De altfel proveniența dintr-un tetracord cromatic, din asemenea passus duriusculus, mai precis afinitatea pentru un atare motiv, nici nu poate să fie neverosimilă deoarece Enescu — vom vedea — se prevalează de sintagma acestuia și cu alte ocazii, chiar foarte dese.)

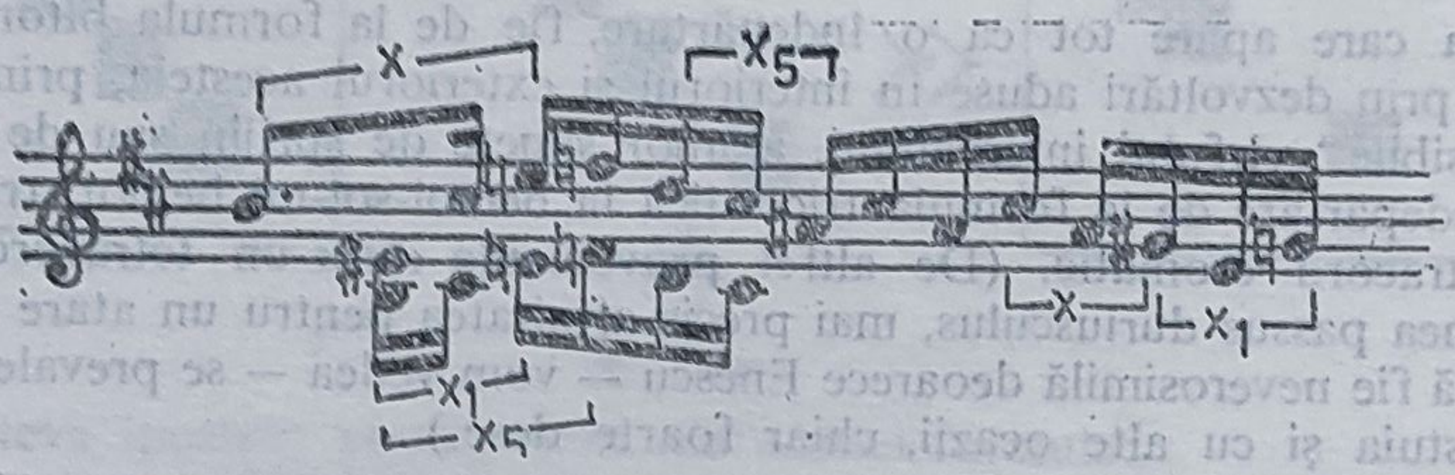
Motivul mai poate fi încă sesizat și interpretat și ca un porrectus (de asemenea figurat, dezvoltat interior), circumscris de extremele sale intervalice (pilonii sol-mi bemol-sol diez), Și, fiindcă tot sîntem în preajma apropierilor și a căutării înrudirii formulelor tricordale („incipituri gregoriene" numea Brăiloiu tricordurile prepentatonice în general) cu formulele consacrate în melodica antică și medievală, să revenim la motivul oedipeic X_2—X, observînd că a doua sa parte are conturul ornamental al unei cambiate puternic ornamentate (mi bemol — fa diez — la bemol— ... sol suspendat și presupus, anticipat și rămas ca ecou fiindcă cu el s-a început întreg motivul). În mare, desenul trasat de întreaga linie melodică inițial— se constituie ca un motiv cruciform [24], de *volută cromatică*. Acesta, „completat" (cu imanentul sol), trimite automat la formula B-A-C-(H), veritabilă „formulă-motiv al geniului și al destinului".



Dacă pe la bemol îl interpretăm enarmonic, ca sol diez, motivul devine iarăşi reductibil atît la un porrectus de secunde (sol-fa diez-sol diez), cît şi la unul de terţe (sol-mi bemol-sol diez), şi care — poate mai puţin plauzibil, dar totuşi — reflectă pentru noi replăsmuirea şi revalorificarea aceleiaşi intenţii a dualismului succesiv-simultan reprezentat (arhetipal) de terţele fluctuante. În ultimă instanţă, traseul (de porrectus) primeşte calităţile bivalenţei, ex-centrism şi a-centrism.

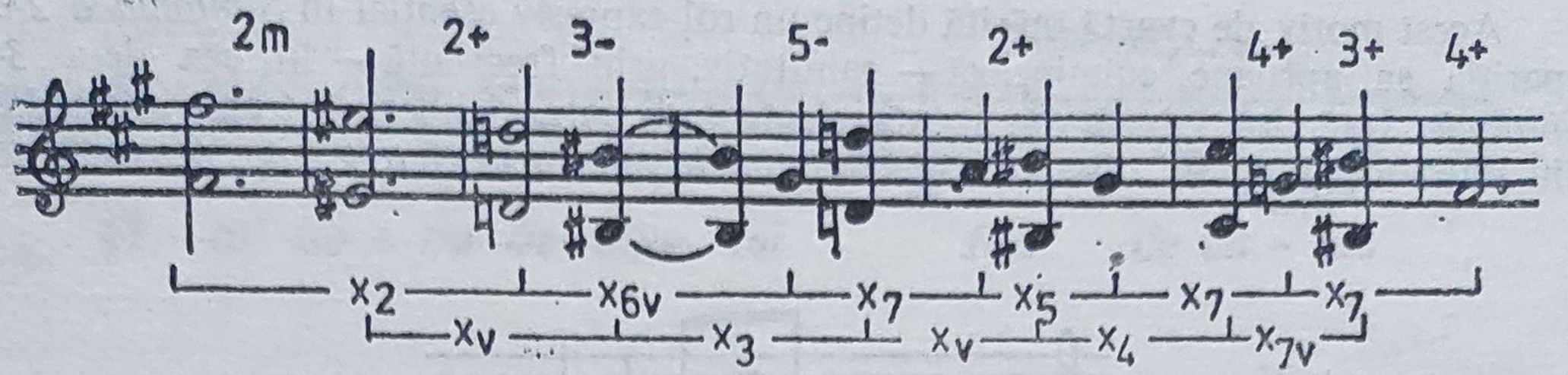
Despre formula de puritate arhetipală X am arătat deja în ce condiţii şi momente se întîlneşte. Mai demnă de interes se impune — deoarece sîntem interesaţi aici în sublinierea aportului enescian în reconsiderarea formaţiunilor arhetice — grupa X_3—X_5, pe care o socotim ca o variaţie din cele mai uşoare ale formei arhetipale X, avînd trei posibilităţi (mai frecvente) de prezentare, diferenţierea fiind dată de conţinutul lor, de calitatea intervalelor componente. Celula X_3 cuprinde secunda mare şi terţa mare, a doua (X_4) — secunda mică şi terţa mare, iar ultima, X_5, avînd ambele intervale mici.



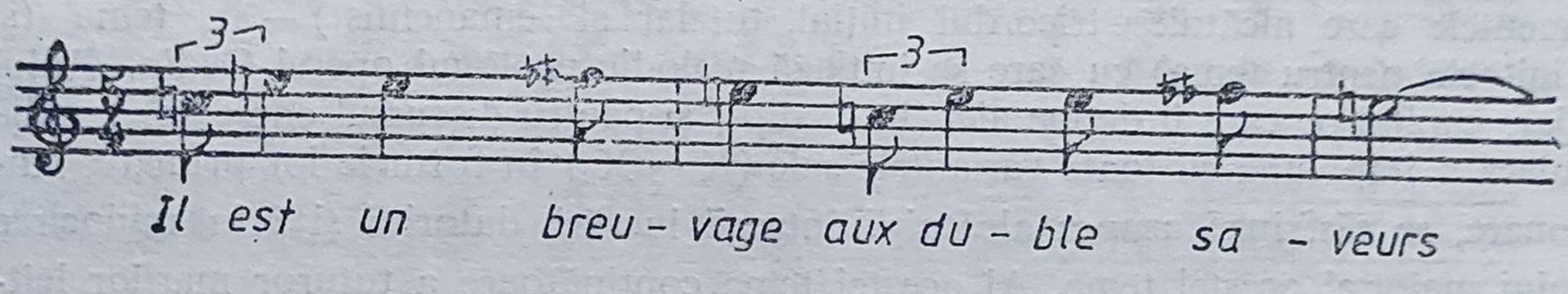


Cu aceste trei celule sîntem deja intraţi în cea de-a doua clasă principală a tricordului enescian, cuprinzînd intervalul de cvartă între extremele formulei [25].

Tema cu care debutează Sonata pentru pian op. 24 nr. 1 (1924), expusă la trei voci în unison, constituie, pe de o parte o bună recapitulare a tuturor unităţilor intervalice şi a motivelor celulare enesciene citate pînă acum: semitonul (secunda mică), secunda mărită şi terţa micşorată, terţa mică şi terţa mare, cvarta mărită etc. Fiindcă extensiunea motivică a acestei teme este compusă din înlănţuiri ale intervalelor caracteristice compunînd lanţuri de celule tricordice, prezenţa principiului tricordic enescian poate fi constatată pe absolut fiecare punct (= sunet) al discursului melodic. Întrucît apar în acest exemplu şi celulele X_6 şi X_7, sau alte „variante" cărora nu le-am acordat un loc şi un număr de ordine în tipologizarea noastră, aducerea sa aci face nu numai o recapitulare ci şi o introducere şi anticipare. Şi încă, în al treilea rînd, exemplul care urmează, prin puritatea şi evidenţa formaţiunilor tricordice care îl compun în exclusivitate, trebuie luat ca argument elocvent pentru dovedirea bazei prepentatonice a melodicii enesciene.

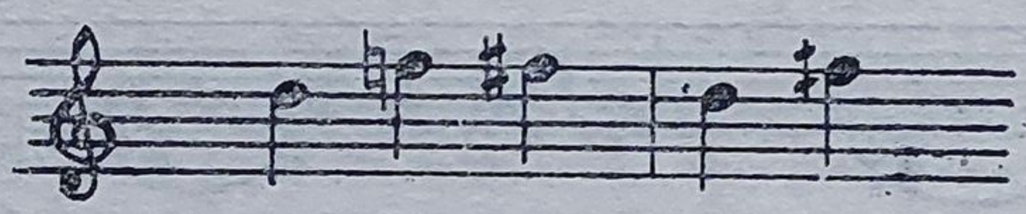


Cea mai interesantă formulă din grupa cu ambitusul de cvartă ni se pare a fi X_5 deoarece ea suportă constrîngerea (la mic), minorizarea ambelor intervale constitutive. Lirismul tînguitor, plîngerea pe care cu desăvîrșire expresivă o exclamă, este dusă pînă la orice limită posibilă a afectului și a continenței cantitativ-calitative a tricordului, pînă la limita identității sale material constitutive (forma tricordică), în aria de bocet a desnădăjduitului de moarte, Oedip.



X_5 apare ca o augmentare a formulei X_1, o extensiune a acesteia doar; astfel amîndouă deținînd — prin aceasta — valori semantice similare.

Sonata a 3 [a] op.26

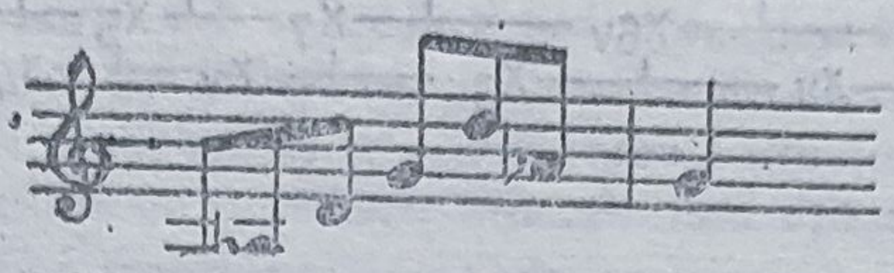


Atragem în mod deosebit atenția asupra arheului X_3 al cărui ambitus îl constituie intervalul de cvartă mărită și tocmai pentru acest fapt, a cărui însemnătate urmează să o vedem.

Totuși celulele X_6 și X_7, din clasa formulelor tricordice cu ambitusul de cvintă ne par deferințele cele mai stranii ale modelului arhetipal (dacă le comparăm cu acesta), pline de un sporit efect expresiv, încă și mai îndepărtate de „model" cu toate că nu îl desființează ci păstrează nealterată condiția apartenenței la universul arheilor tricordali. Parcă ferindu-se de strînsoarea din capătul său superior, simțind nevoia ca să răsufle, să se degajeze în urma secundei mici, după minima distanțare agreabilă, posibilă, intonația a sărit prea mult, în extrema cealaltă, a unei căderi peste măsură, a unei delăsări care scoate din orice ordine, echilibru. Natura, nelimitarea infatuată a saltului de cvartă mărită, este forțată. Această cvartă mărită e obținută prin (de)căderea terței, și mai ales din (de)căderea cvartei perfecte, o cădere înregistrată aproape fortuit, survenită parcă printr-o eroare de calcul (intonțional) și din neprevedere, printr-un accident (intențional) disolutiv, căderea în cea mai cumplită, flagrantă și irepresibilă disonanță.

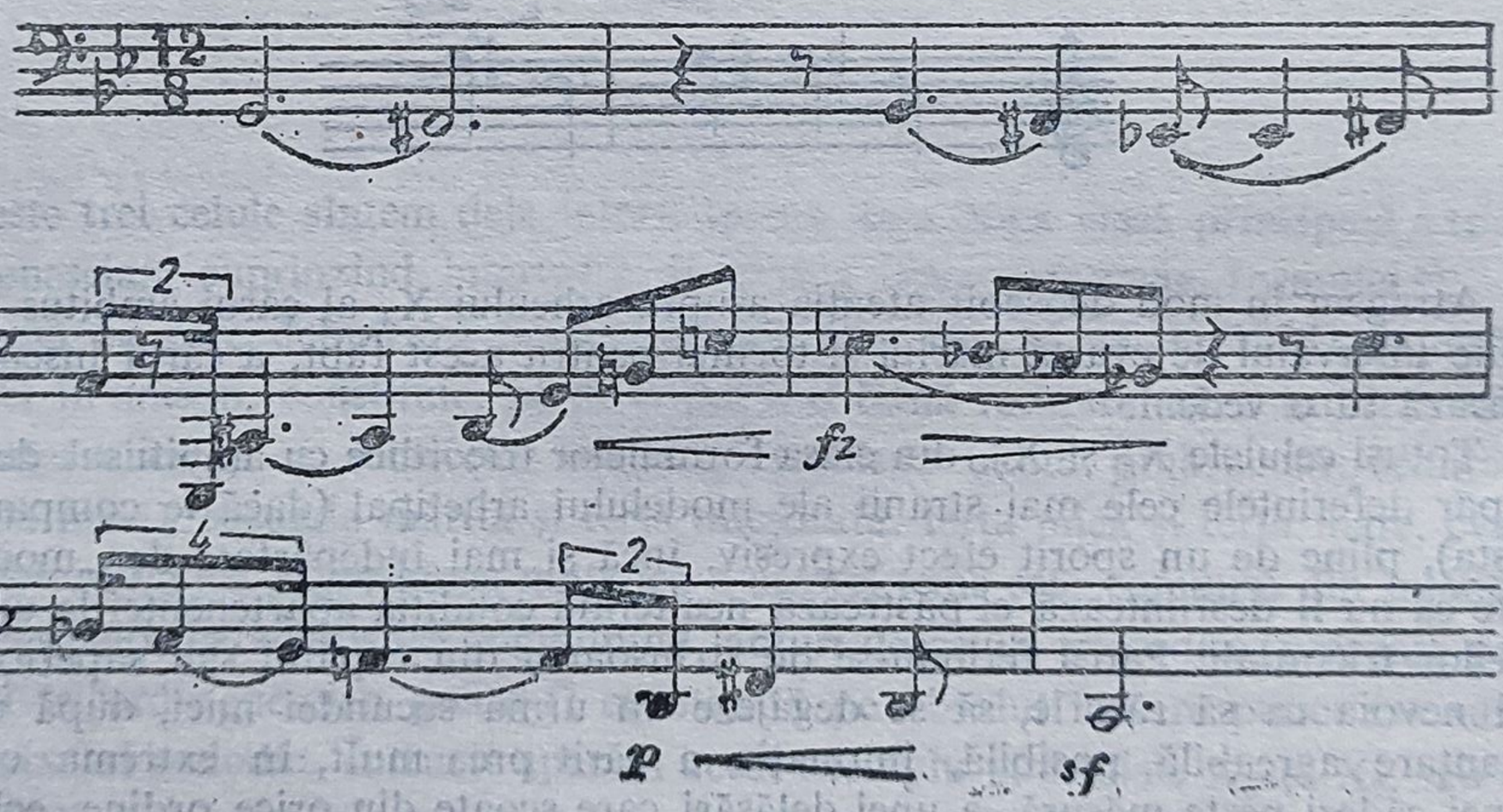
Acest motiv de cvartă mărită deține un rol expresiv esențial în *Simfonia a 2-a*; apariția sa aproape culminează — cantitativ, prin frecvență — în cea de-a *3-a Simfonie*. Iată doar două din ipostazele tratării sale, deliberînd trama monodică din interiorul lungului discurs al *Preludiului la unison* al *Suitei I op. 9.*

$X_7 + X_7$

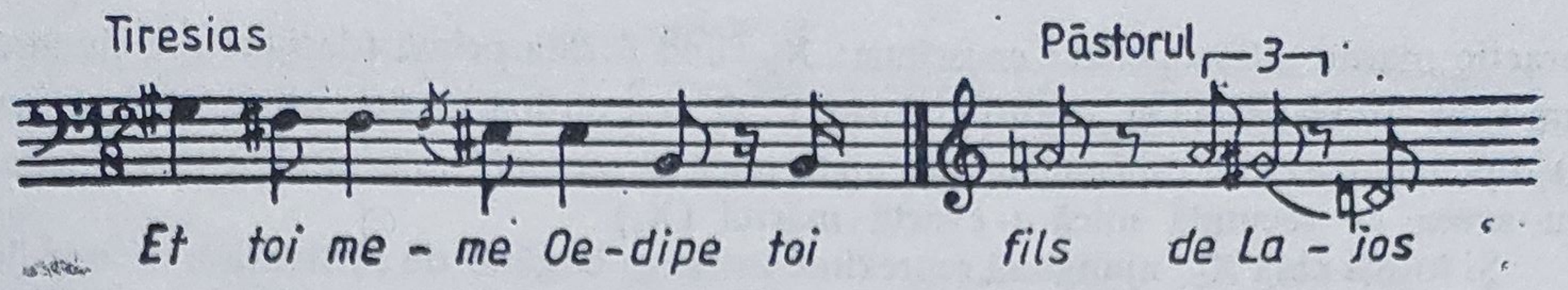


forma: inversată / permutată
procedeu: în oglindă / torculus

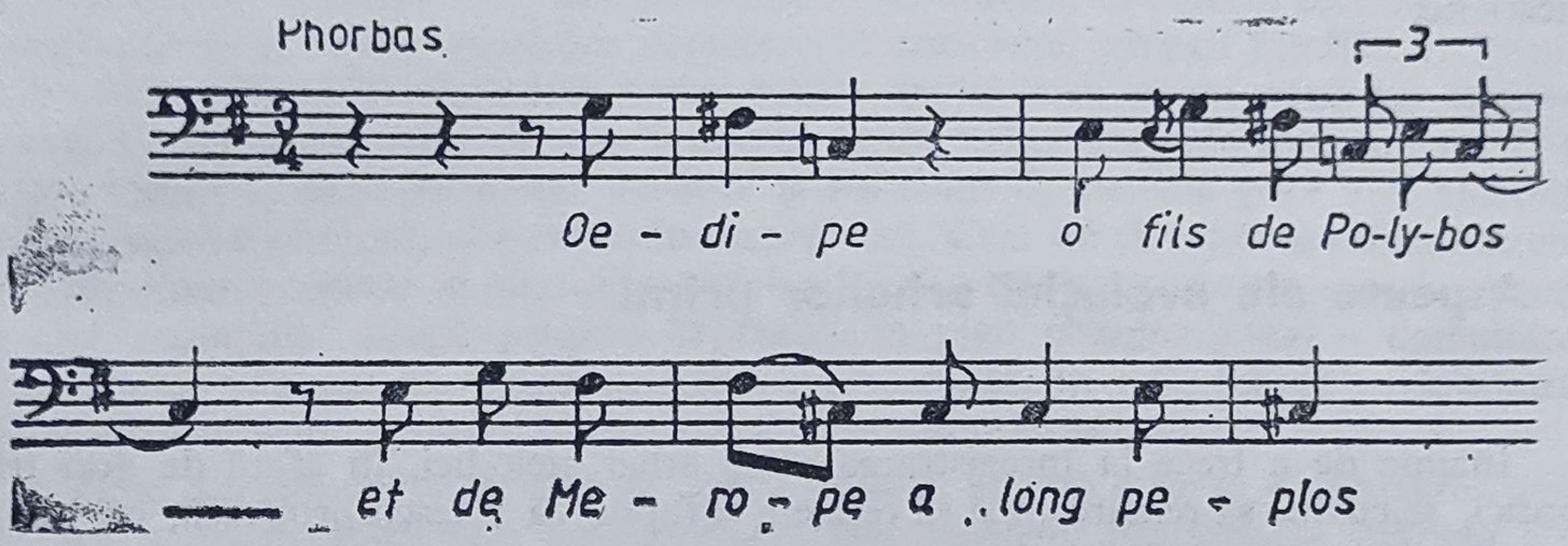
Mai clară, adică mai aproape de forma sa arhetipică — și aceasta grație programatismului său, care îi reclamă evidențierea — familia motivelor x este prefigurată — printr-o insistentă atingere a „ideii" de terță, de semiton și de ton (firesc, elementele care alcătuiesc tricordul inițial, tutelar și emanentist) — în tema (și definitoriu pentru tema) cu care se inițiază melodic prologul operei Oedip. Rolul major, capital pe care îl deține aici (în Oedip), și pentru discursul enescian, familia celulară x împreună cu toate variantele sale ($X - X_n$) în formele lor primare, embrionare, se răsfrînge asupra alcătuirii întregii lucrări, datorită și prin mijlocirea rolului major al acestei teme. Al acestei teme conținătoare a tuturor marilor leitmotive și dezvoltări melodice ce definesc aproape toate planurile semnificării: structural-semantice, arhitectonice (formale), estetice și filosofice.



De aici provine (devine) motivul Omului (cf. Enescu), al „victoriei omului" (cf. Lucian Voiculescu), al „destinului" sau „al lui Oedip" (cf. Octavian Lazăr Cosma) [26], desemnînd fie o simplă descendență tricordică de structură identică celulei X_7, cu care eroul este întotdeauna numit sau evocat:



fie este adus acest X_7 împreună cu un torculus din terţe, amîndouă identice (mari sau mici), ori oscilante (terţă mare — terţă mică), celulă care confirmă tricordul oedipian, care îl susţine completîndu-l deodată.



Semnificativ şi demn de a fi supus atenţiei ni se pare şi faptul că X_7 îşi are în X_2 o pereche aproape egală ca valoare, ca importanţă şi funcţie-sens; un dual. Lucrul acesta ne e dat cu neîndoioasă claritate să îl înţelegem abia tot în Oedip. Cele două tricorduri sînt formulele de bază cele mai pregnante, mai independente, mai reliefate, personalizate ale arheului propriu tricordului enescian. Cu alte cuvinte X_2 şi X_7 nu mai sînt nişte (simple) derivate, ele nu-şi trădează apartenenţa, descendenţa, secundariatul, slăbiciunea faţă de vreun alt prototip. Această provenienţă (din universalul familiei enesciene X...) o afirmăm doar noi şi în mod formal, exegetic. În limbajul enescian, în articulaţiile sintacticii sale melodice, ele sînt rădăcini lexicale propriu-zise, sînt formele „fireşti" (devenite ca atare tocmai în limbajul enescian) ale tricordului; ele însele au devenit modele, arhetipuri. Acestea sînt ipostazele absolute ale *tricordului enescian*. (De aceea le-am şi spus arhei.) Între toţi arheii aceştia tricordali X_2 şi X_7 sînt oarecum cei principali. În orizontul acesta al înţelegerii, judecînd adică pe X_2 şi pe X_7 drept piloni principali, poli de expresivitate, de tensivitate expresivă, observăm că dacă semitonul şi secunda mărită (i.e. terţa mică) constituie celula generatoare şi ordonatoare în jurul căreia se (re)orientează, se polarizează anumite elementalii makamice enesciene (arheii universului său melodic), precum X, $X_{1,\ 3,\ 4,5}$, altele se grupează împrejurul lui X_7 ($X_{6,\ 8}$ . . .). Arhealitatea tricordală (enesciană) este deci asemenea unui cîmp elipsoidal şi elicoidal definit de cei doi centri X_2 şi X_7. În perspectiva valorii şi a semnificării — vom vedea — amîndouă din aceste celule constituie

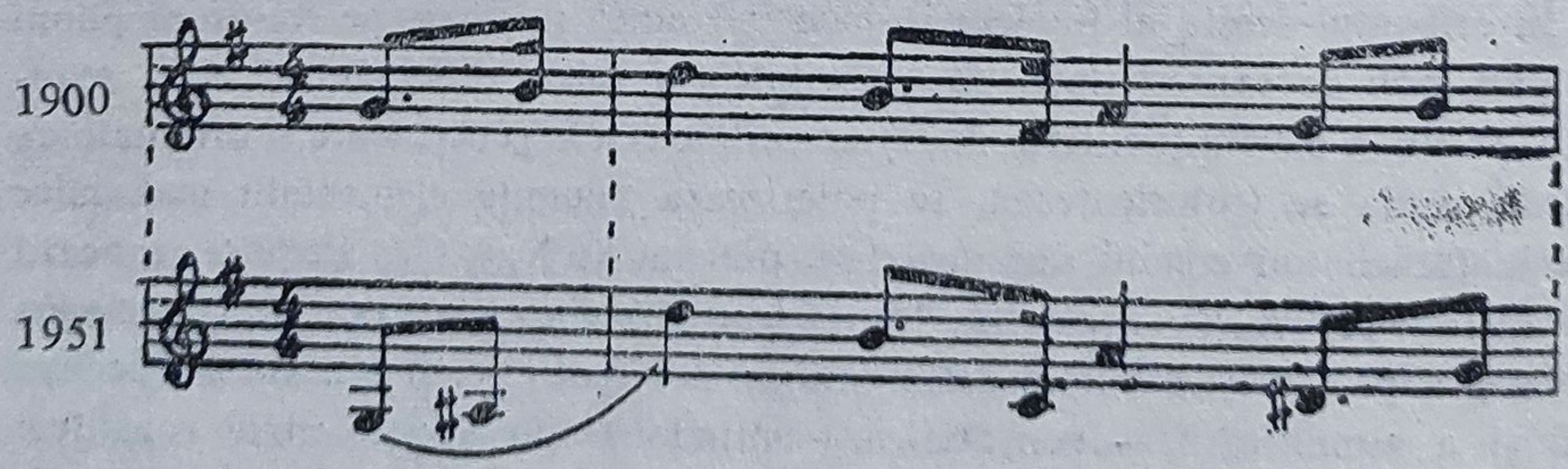
practic marile „descoperiri“ enesciene; X_2 fiind forma primă (desigur nu singură; am spus forma primă și nu prima formă), X_7 cea ultimă (la fel, nu ultima). Opera Oedip debutează cu descendența secundă mică + secundă mărită (X_2) și se încheie cu aceea de secundă mică + cvartă mărită (X_7).

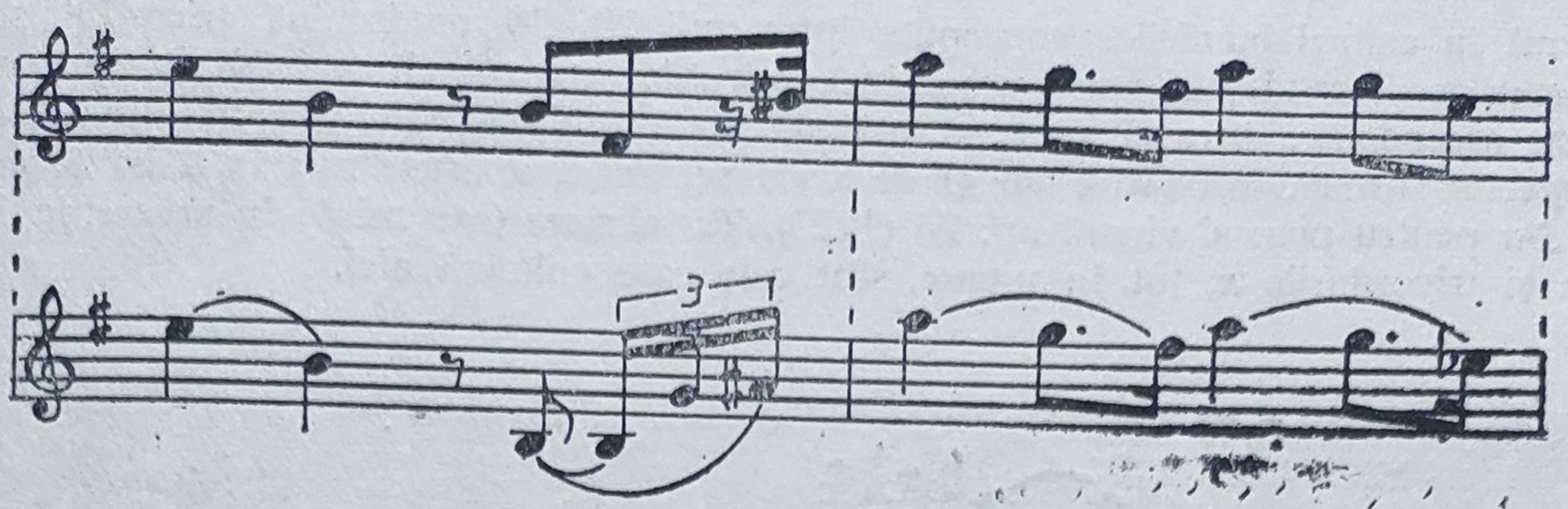
Și totuși abia X_7 ajunge să reprezinte întreaga bogăție de existență a tricordului enescian (familia X...). El este acela care ajunge să semnifice, să conțină și reprezinte unitatea (și unicitatea, originalitatea) acestei mari diversități. Drept pentru aceea cînd spunem X_7, sau X..., noi ne gîndim la varietatea întreagă a arhealității enesciene a tricordului (și nu numai a lui), spunem suma (semantică a) variantelor acestuia, plus acel rest care dă măsura însumării organice, sincreza celor însumate. X_7 deci le cuprinde pe toate cele ce îl premerg sau urmează în ordinea, scara sau tabela arheilor tricordici. El este pentru noi emblematicul, semnifcativul prim, motivul (axiologic) ultim și (gnoseologic) fundamental în cadrul arheității melodice enesciene.

3. Aspecte ale evoluției arheilor primi

Înainte de a trece la înregistrarea altor arhei melodici, în afară de acei tricordici, se cuvine să remarcăm și să reținem și faptul că Enescu probează, cel puțin de la un anumit moment (cronologic), o afinitate mai mare pentru anumite stări, pentru anumite ipostaze și variante ale apariției arheilor X.

Mai înainte de aceasta însă să înregistrăm faptul că prima mare „evoluție“ în „viața“ arheilor melodici enescieni este însăși faptul descoperirii și aprofundări tricordurilor X. Înspre „elaborarea“ acestor celule structive Enescu a parcurs un drum lung, euristic, caracterizat printr-o continuă epurare a rostirii melodice de ceea ce nu constituie sintagmă, expresie, formulă esențială, de ceea ce nu se supunea sau nu se încadra principiului de compunere motivic-celulară, de ceea ce nu se construia pe o bază prepentatonică. Exemplul poate cel mai elocvent ni-l oferă acea schiță de *Septuor*, de prin jurul anului 1900, a cărui temă va deveni. după cincizeci de ani, tema *Cvartetului de coarde în Sol major* op. 22 nr. 2 (1951)





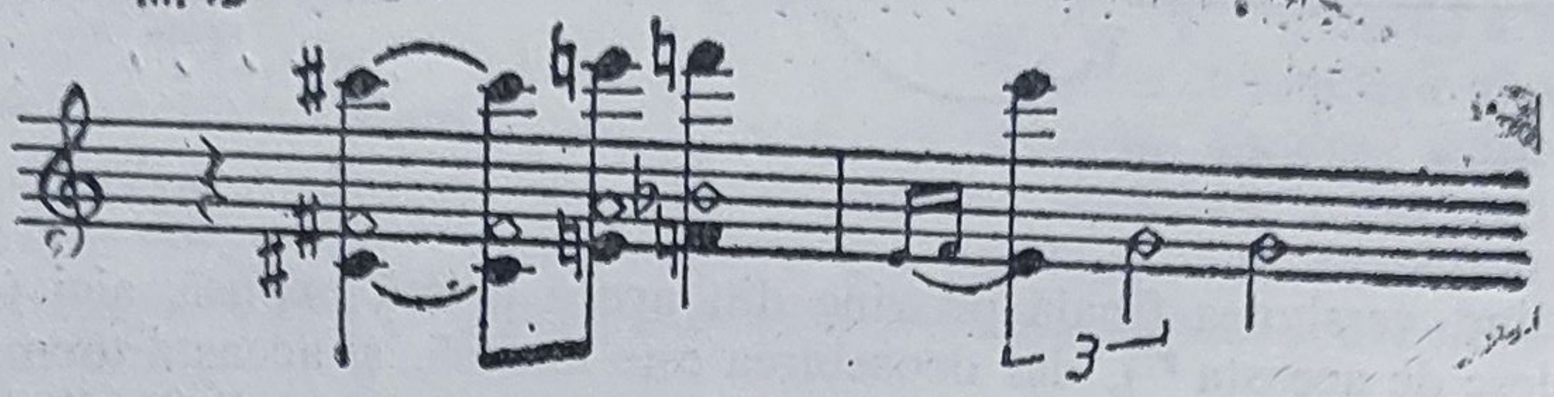
Cu certitudine, versiunea finală provine din aceea primă expusă aici (enescologii nu se îndoiesc de aceasta [27]), dar deosebirea este imensă, și aceasta tocmai datorită transformării în celule tricordice caracteristic enesciene, proprii familiei x. Principiul construcției prin tricorduri caracteristice exultă aici, și, cu noua lor intervalistică, salvează discursul de sub iminența construcției armonic determinate (! în prima variantă, datorită acelor sol-si-re și sol-si-mi-si, melodia pare a fi alcătuită pe principiul trisonului, al acordurilor arpegiate). Cele două variante rezumă exemplar tot drumul creator al gîndirii enesciene: în plan estetic și creator — scrierea unei muzici „esențiale" (după propria expresie), în plan compozițional — delimitarea unui limbaj original, cu virtuți de mare expresivitate, în plan tehnic — elaborarea discursului melodic pe baze oligocordice reconsiderate radical.

Unul din principiile pe care le aplică Enescu, și care duce la obiectivarea creativității, a originalității sale, este *afectarea consonanțelor tradiționale*, mărirea a ce e mic și micșorarea a ceea ce este mare (la nivel intervalic), alterarea celor perfecte (cum semnificativă este aducerea cvartei la cvarta mărită și obișnuirea — fără rezerve — a cvintei cu starea ei mărită sau micșorată). Tot în exemplul de mai sus se observă clar cum tot o intervenție intracelulară, o chirurgie intramotivică, o afectare cromatică adusă unor inocente (dar banale) desene melodice, generează tricordurile justapuse, caracteristice limbajului enescian de ultimă factură. De la diatonie (varianta *Septuorului* neîmplinit) la cromatism (tema *Cvartetului* finalizat după o jumătate de veac) Enescu ajunge deci printr-un efort și proces de căutare a relevării originale a unor straturi mai adînci de exprimare, de reactualizare a originarității, de recuperare a *ideii* de diatonie, (sau mai exact a ideii care a dus la diatonie) prin cromatism și cromatizare.

O dată descoperite principiile alcătuirii stenohorice, prepentatonice și pentatonice, a melodiei, există, în creația lui George Enescu și un proces al intrării în stăpînirea modalităților concrete de materializare a acestor principii compoziționale. Într-o primă parte a creației, pînă către deceniul cinci al secolului, Enescu utilizează tricordul mai mult sub formele sale evidente și genuine, de recunoscut la prima vedere, pentru ca progresiv el să devină tot mai voalat, figurat, identificabil abia prin analiza atentă a partiturii. Pe de altă parte, tot pînă către deceniu cinci, tricordurile caracteristic enesciene sînt mai apropiate de forma lor arhetipală, atît ca ordine (nepermutată) a elementelor constitutive, cît — mai ales — ca descendență a două intervale oligocordice. Toate ipostazele tricordurilor x, chiar și acelea ascendente, provin din variația, permutarea, răsturnarea, recurența sau transpoziția acestei forme originare, moștenite, descendente (așa cum arată ele în înșiruirea noastră tipică $X - X_7$). Pînă la *Oedip*, și cu deosebire aici, ca și în ge-

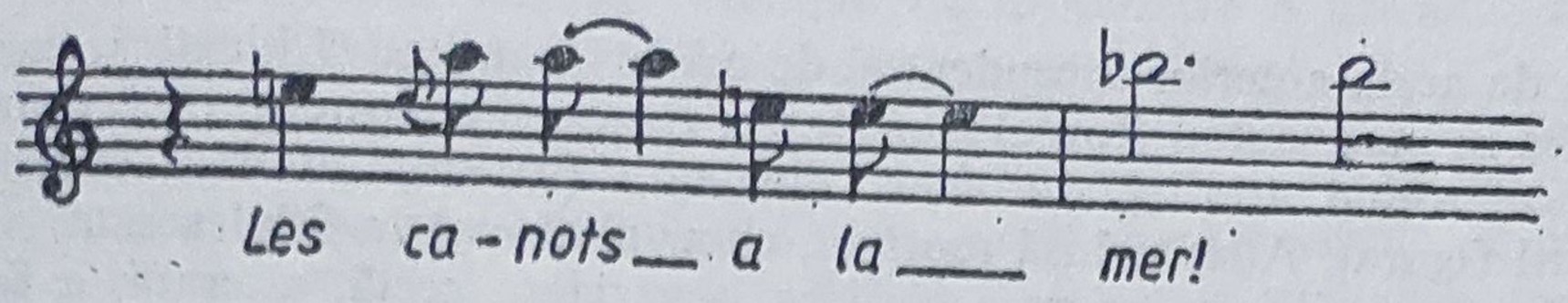
neral în cadrul lucrărilor concepute între anii 20—30, predomină tricordul sub forma sa descendentă. După aceea însă, tricordul apare mult mai adesea în ipostaze ascendente. Această mutație, această nouă opțiune, care ține nu numai de aspectul formal, intonativ, dar și de acela semantic, apăruse mai întîi în *Sonata a 3-a* pentru pian și vioară op. 26 (1927). Terța mare (sau mică) în urcare, la fel ca și tricordurile x, tot în urcare, sînt cele care culmină aici.

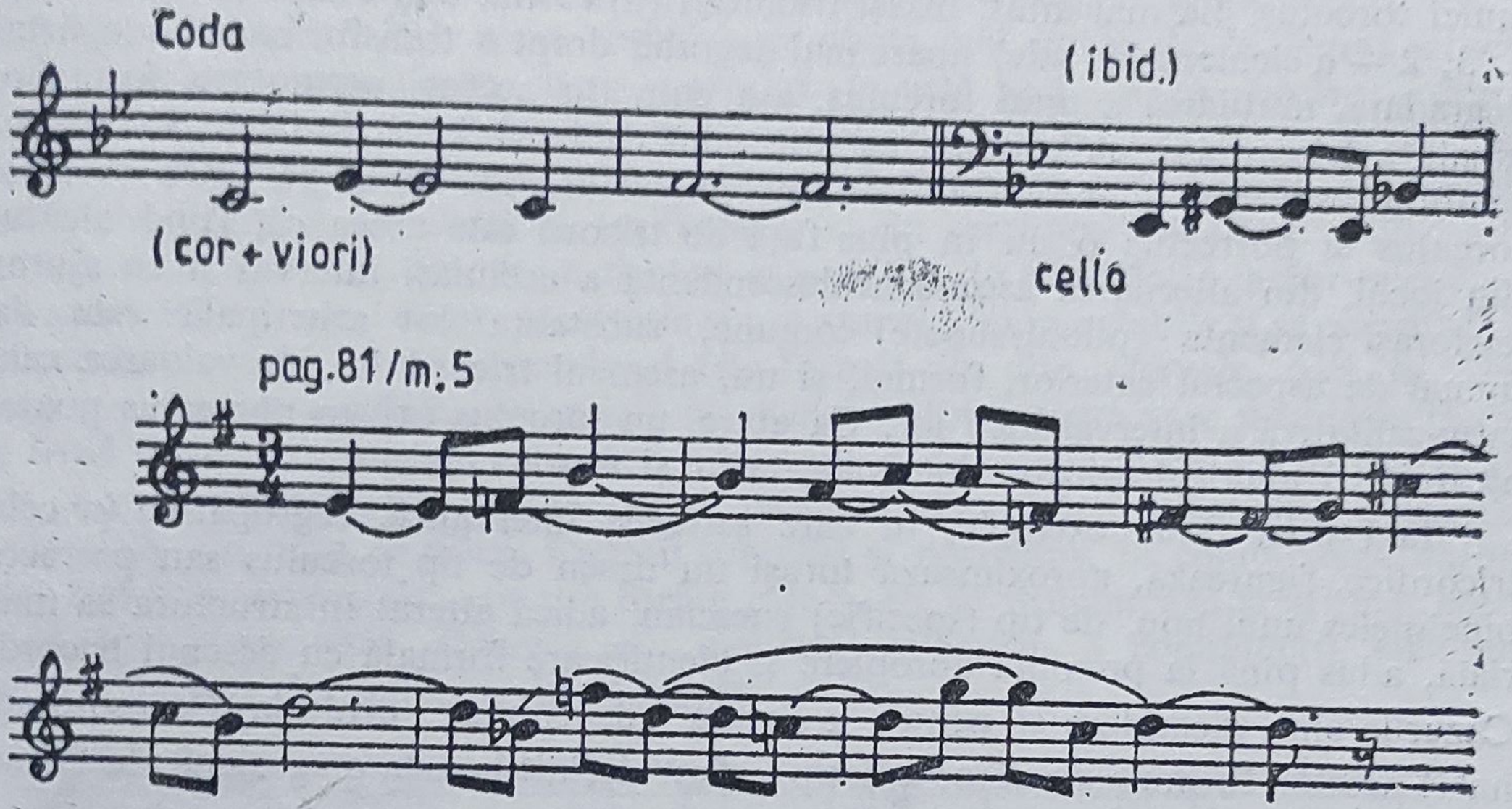
m. 13

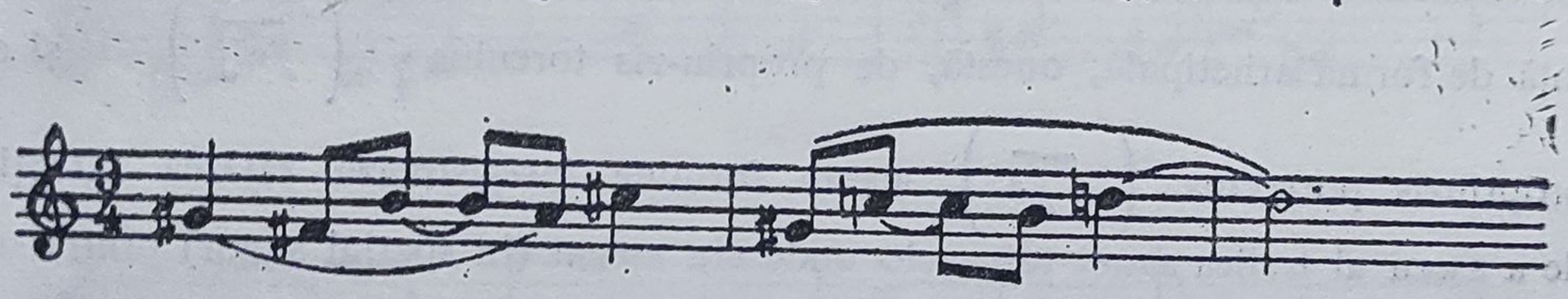


Aspectul ascensional al arheilor enescieni constituie pentru noi unul din faptele cele mai importante ale „evoluției“ (în timp) a arheilor, (după cum urmează să vedem) a viziunii filosofice enesciene care are ca rezultat direct, în planul încifrării formale, tocmai această schimbare de direcție și sens a arheilor intonaționali. Cînd vom încerca să analizăm înțelesul filosofic al arheilor vom vedea atunci de ce nu este exagerat să vorbim despre ascensionalitatea arheilor tricordici ca despre o resurecție și redempțiune a lor, pe care aceștia, cu noul lor aspect, o recunosc și marchează. Căci nu este vorba aici de o simplă transformare a formei arheilor și nici de o simplă preferință pentru o anumită ipostază a lor, ci este vorba despre o transformare a chipului, a modului de a fi al acestora, o iluminare care le schimbă conținutul interior. făcînd din ei nu variante ale confirmării și atestării (funcții primordiale ale intonațiilor tricordice descendente) ci ale afirmării unei noi stări de fapt, ale înălțării astrale ca biruință a spiritului. Expresivitatea cîștigată acum în plus, demonstrează forma primă, aceea descendentă, ca fiind într-adevăr (așa cum a fost intuitiv numită) „depresivă“. Cu „expansivitatea“ formei ascendente, tricordului i se aduce astfel „salvarea“, „purificarea“. Polisemia „căderii“, înțelesurile ambivalente, opus-dualiste ale termenului românesc (deoarece cîndva se spunea și „cădere în mare cinste“, căderea însemnînd și condiție naturală nu numai decădere), își mută accentul pe sensul și înțelesul înnobilat și demn al înălțării și consacrării. Căderea se transformă în ascensiune. Această „evoluție“ (la care ne referim, cea a ascensionalității ca arheu peste arheii operativi ai tricordului) este nu numai formală deci, ci deține valențe semantice, de nou „înțeles“ acordat. Este o *evoluție a sensului simbolic* al arheilor enescieni.

Creația enesciană devine în întregime autobiografică, o scriere cu sine însuși; arheii dovedesc și celebrează atingerea unor grade supreme de experiență spirituală, de eliberare a eului spiritual în propriile esențe de ființare. În suita „*Impresii din copilărie*“ (op. 28/1940), o lucrare de autobiografie muzicală, s-a remarcat că însăși „unitatea lucrării se bizuie în principal pe o celulă constituită din cvartă mărită și secundă mică“ (C. L. Firca) [28]. Celula nu este alta decît X_7 (sol-do diez-re) însă ascendent. În timp ce în *Vox Maris* (op. 31/1950) nu ne mai îndoim și nici nu ne-ar putea veni să credem că nu forma ascendentă ar fi aceea fundamentală a tricordului. Către finalul operei creatoare enesciene prevalează deci tricordul ascensional, forma acestuia se impune crept definitorie, de bază.





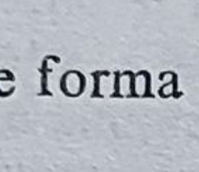
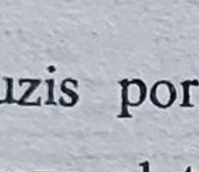


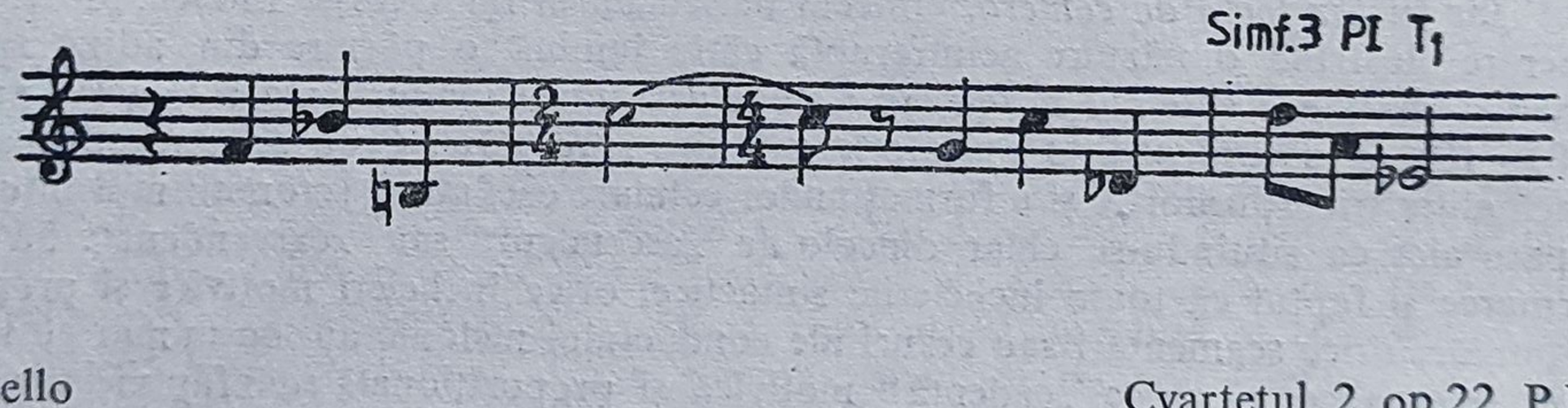
Iar în *Simfonia de cameră*, cîntecul de lebădă al lui George Enescu, întreaga lucrare ilustrînd o năzuire neîntreruptă către lumină, o pornire din adînc spre înalt, tema I e o sublimă mîngăiere a unor orizonturi înalte, tema a II-a (v. pag. 103—105) o necontenită și pulsatorie zvîcnire spre slăvi. Ceea ce mai păstrează încă alura tricordurilor X și a formațiunilor celulare oscilatorii (cromatismul întors) apare aici ca situîndu-se chiar dincolo de „ascendent“ sau „descendent“. Să se remarce și faptul că toate încheierile sintactice, orice încheieri motivice și propoziționale, orice segmentări sau cezuri ale conductului melodic au loc numai pe vîrfuri intervalice, că orice „cadență“ motivică și propozițională se înfăptuiește prin intermediul unui interval ascendent, sînt deci încheieri și cadențe suspensive.

4. Arhei secunzi

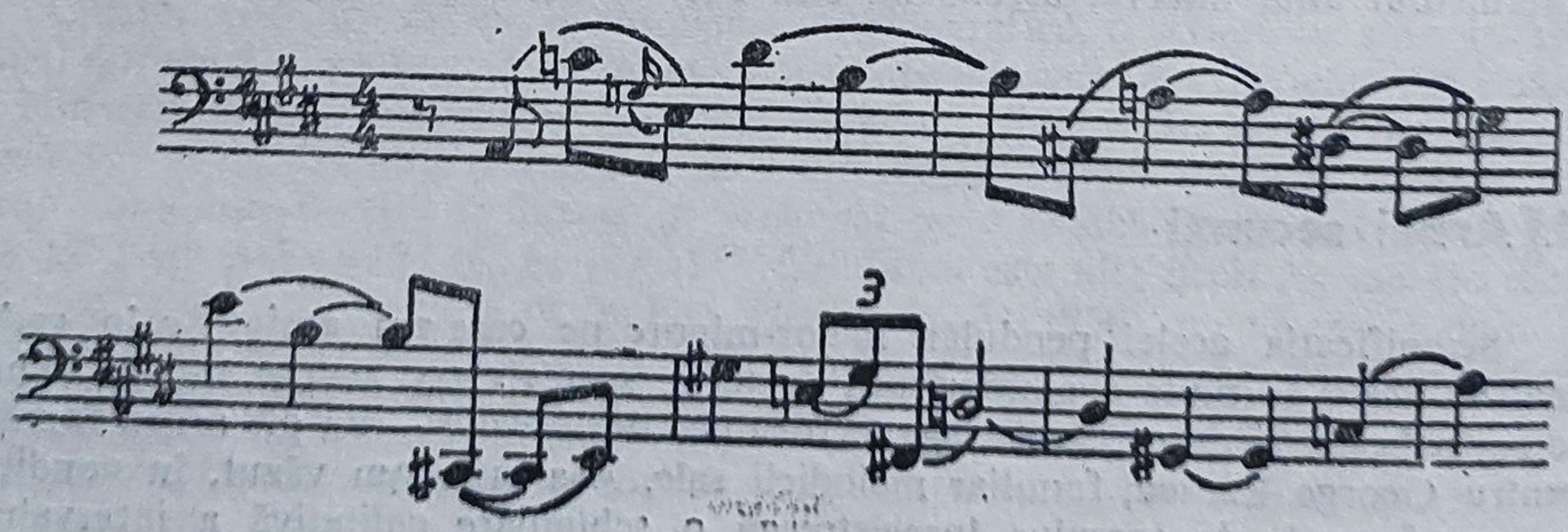
Semnificația acelei pendulări major-minore pe care am amintit-o în cadrul analizei acelei formule a ambiguității de terță, se răsfrînge asupra întregii familii ce se încheagă și de care este legată formula de *torculus* — un alt arheu familiar pentru George Enescu, familiar melodicii sale. Așa cum am văzut, în condițiile în care formula de torculus înregistrează o schimbare calitativă a intervalului

descendent față de acela anterior ascendent și de măsură cantitativă identică, acest arheu își schimbă în mod vizibil (fonic) identitatea, forma și conținutul în favoarea acelora tricordice. Avînd trei și nu două elemente (sunete) diferite, formula devine un tricord figurat. Adesea însă motivul, chiar și alterat în felul acesta, este ireductibil la tricord și se impune perceperii ca o variantă certă, alterată, a formulei torculus. Ba mai mult, însăși tricordul (în forma răsturnată și permutată — 1, 3, 2 — a elementelor sale) apare mai degrabă drept o transformare (îndepărtare, degradare, mutilare) a unui torculus, așa cum, în aceeași permutare, forma originală a tricordului, cu condiția ca intervalul de la vîrful acestuia să fie acela de semiton, este mai u.or sesizabilă drept porrectus. Calitatea pe care formulele torculus și porrectus o au în plus față de tricord este aceea că, fiind alcătuite din jocul, din alternarea ascendent-descendentă a aceluiași interval și cu ajutorul acelorași elemente (piloni/sunete) comune, substanța lor arhetipală este dată numai de aspectul exterior, formal, și nu, asemeni tricordului, de valoarea cantitativ-calitativă a intervalisticii lor. Ca atare, un torculus ori un porrectus poate fi alcătuit cu ajutorul oricăror intervale, chiar și supraoctaviene.

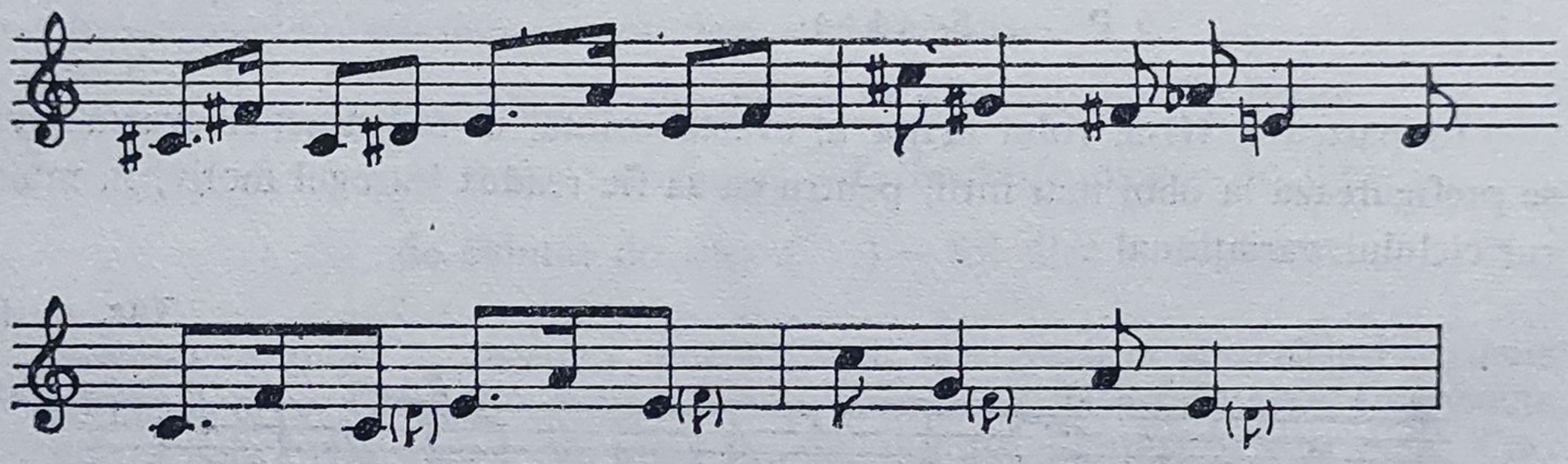
Iată doar două exemple, în care salturile intervalice, regrupabile în celule tricordice, figurează, aproximează totuși un desen de tip torculus sau perrectus, bineînțeles unul nou, de tip (specific) enescian, adică alterat în structura sa materială, adus pînă la proxima apropiere și identificare formală cu desenul tricordic. Căzurile sînt exemplare și pentru a ilustra „devenirea“, evoluția (transmutațională) acestor formule ale căror arhetip a fost definit în arta gregoriană; la Enescu, față de forma arhetipală, onestă, de propriu-zis torculus  și de propriuzis porrectus  aceste formule înregistrează ratarea intenție de a așeza al treilea sunet tot acolo unde era așezat (în spațiul sonor) primul



Cello Cvartetul 2 op.22, P.II



Un minunat și elocvent exemplu de ipostaziere a arheului torculus și a arheului porrectus îl găsim odată cu tema variațională („punte" — cum i s-a zis, ori temă propriu-zisă; opțiunea e discutabilă) a *Simfoniei de cameră*, unde, formula de torculus apare obstinînd intervalul de cvartă, cît și în cadrul unor progresii (secvențări) de motive tricordice. Dacă în cele două exemple de mai sus am avut (ca și în Rapsodia a 2-a, mi-sol-mi bemol) formule melodice gregoriene variate, aici în *Simfonia de cameră* (ca și în *Ocdip*, acel sol-si-sol, torculus așezat atît de ades lîngă tricordul X_7), acest torculus se abate mai puțin de la forma arhetipală, deci este unul propriu-zis, nevariat (cvartă perfectă în urcare — cvartă perfectă în coborîre). Faptul acesta ne obligă în acest moment ca să atragem atenția și să reamintim că tot ceea ce am afirmat despre terța care fixează, fundamentează, statornicește, consacră și legiferează (ca în torculusul oedipeic: sol-si-sol), sau care totodată deschide (atunci cînd este dualã, în pendulația major-minor, ca în oedipeicul sol-si-sol diez), toate cele spuse atunci, rămîn valabile și se accentuează mai mult în cazul în care torculusul este format din alte intervale. Aici, în *Simfonia de cameră*, cvartele secvențiale ale temei a doua, tema care problematizează în fond întreaga substanță a lucrării, întregul ei discurs mult mai mult ca oricare alta, aceste cvarte deci, anunță însuși procesul dezvoltării substanței muzicale: acela ciclic. În timp ce arheii formali torculus și porrectus, în compunerea cărora intră cvartele secvențiale, sau sub forma cărora ele se structurează și afirmă, acești arhei susțin procesul (tehnica sau maniera) jalonării, a compunerii melodice (micro) structurale, aceea a juxtapunerii.



„Interpretarea" pe care în portativul al doilea am oferit-o aceluiași motiv vrea să sublinieze (grafic) atît puritatea funcțională a formulelor de torculus, rolul lor structiv (căci re și fa după formulele do-fa-do și mi-la-mi constituie doar elemente de legătură, trepte de pasaj); și totodată se evidențiază aici rolul de clausulă al cvartei, (do-sol și la-mi, din a doua măsură), care finalizează și fundamentează, rezolvă motivul.

Aceeași linie boltită alcătuită din alipirea unor mici volute cu sens ascendent sau descendent, volute mai întîi ascendente și apoi descendente, realizînd de astă dată un profil cu concavitatea în sus, trădează o relație de cvintă (de tip corda da recita — repercusa) virtuală, instituibilă adică intențională însă substituită, asumată aici de către cvartă, și, în sfîrșit, retrocedată cvintei:

Atragem iarăși atenția asupra unor particularități enescian-arhetice care se mai manifestă în acest exemplu comentat grafic, și anume substratul prepentatonic din care este alcătuit materialul acestui motiv-frază tematică, tetratonia finală care, prin coborîrea lui sol diez la sol natural evită anhemitonismul, și, „intervenția“ (enesciană, specifică) în ambitus: transformarea cvintei perfecte din motivul alpha (sol diez — do diez) în cvintă micșorată (do diez — sol becar) în motivul beta.

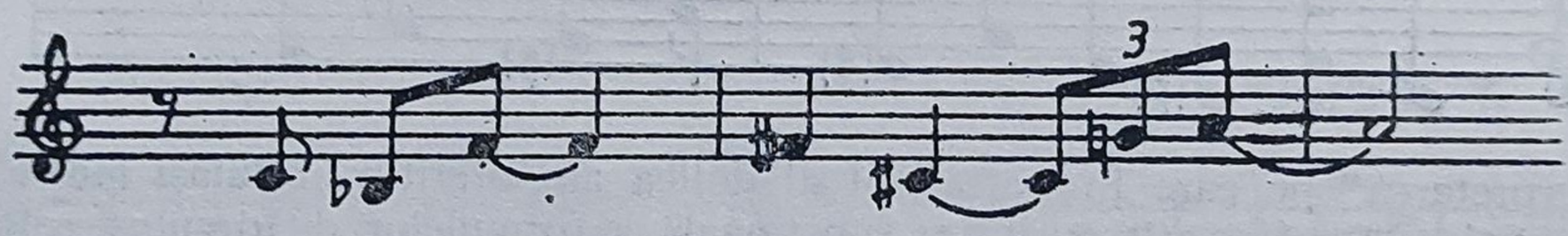
Această mică idee muzicală își finalizează și rotunjește întregul microdiscurs aducînd și impunînd din nou sunetul inițiator spre care toate tind să revină, ca oriunde, înspre orice inițiator. (Numai că la această „reîntoarcere“ el este regăsit ca „altfel“, schimbat; sol diez a devenit sol becar.) Și fiindcă înteg acest microdiscurs se desfășoară între limitele extreme (ambitus/diapazon) de cvintă, sol diez do diez, avînd ca sunet semifinală — și astfel drept cel mai important mediator — pe fa diez, întregul motiv frazic evidențiază și elementul de porrectus cruciform (cromatism întors):

sol diez ... fa diez ... sol becar, sau
sol diez ... do diez ... sol becar.

T — ST
5 P — 5- (4+)

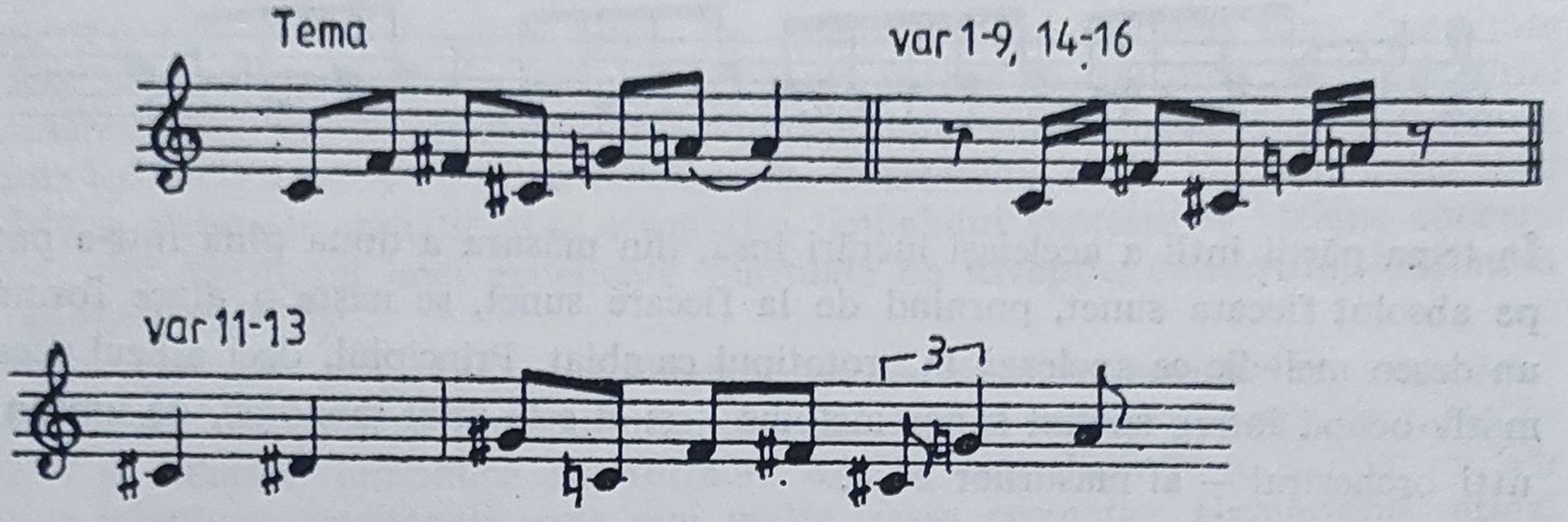
În partea a III-a, rolul major al cvartei-cvintă, al indistincției cvartă-cvintă, se prefigurează la oboi mai întîi, pentru ca să fie readus întregul motiv, în interiorul ciclului variațional

Var. a 10-a



Secvențarea cvartei la interval de semiton produce o formulă care iarăși se aseamănă unui torculus, la mare distanță însă. Ceea ce ar trebui să fie elementul secund, vîrful formulei (torculus) este, aici, dublat (fa-fa diez) pentru ca, la revenire, respectîndu-se intervalul inițial (4P) ultimul picior al formulei să cadă, înălțat, puțin mai sus decît primul, cel inițiator. Cvarta alternativă constituie o replică evoluată față de arheul de terță ambiguă. În tema de variațiuni din această parte a *Simfoniei de cameră*, motivul cvartelor ascendent-descendente se constituie asemeni unei formule stelate, realizînd o figurație structurală (intonațională) originală și de mare expresivitate Și, înainte de a privi fragmentul asupra căruia am introdus, să mai atragem atentia încă asupra unui fapt care merită remarcat. Motivul (redat mai jos) al acestei teme de variat este identic (formal) cu leitmotivul Omului, sau al lui Oedip, din opera *Oedip*, într-o formă recurentă. Adică, ceea ce acolo constituia celula primă,

alpha (X_7 descendent), urmat de un torculus de terţă (sol-si-sol), celula beta, aici în *Simfonia de cameră* se inversează: motivul are ca primă formaţiune celulară o oscilaţie de cvarte (deci ceva analog celulei beta din motivul oedipeic), iar tricordul X_7 (cvinta micşorată/echivalînd cu cvarta mărită/+ semiton) este plasat în partea a doua a motivului şi este desfăşurat în sens ascendent.



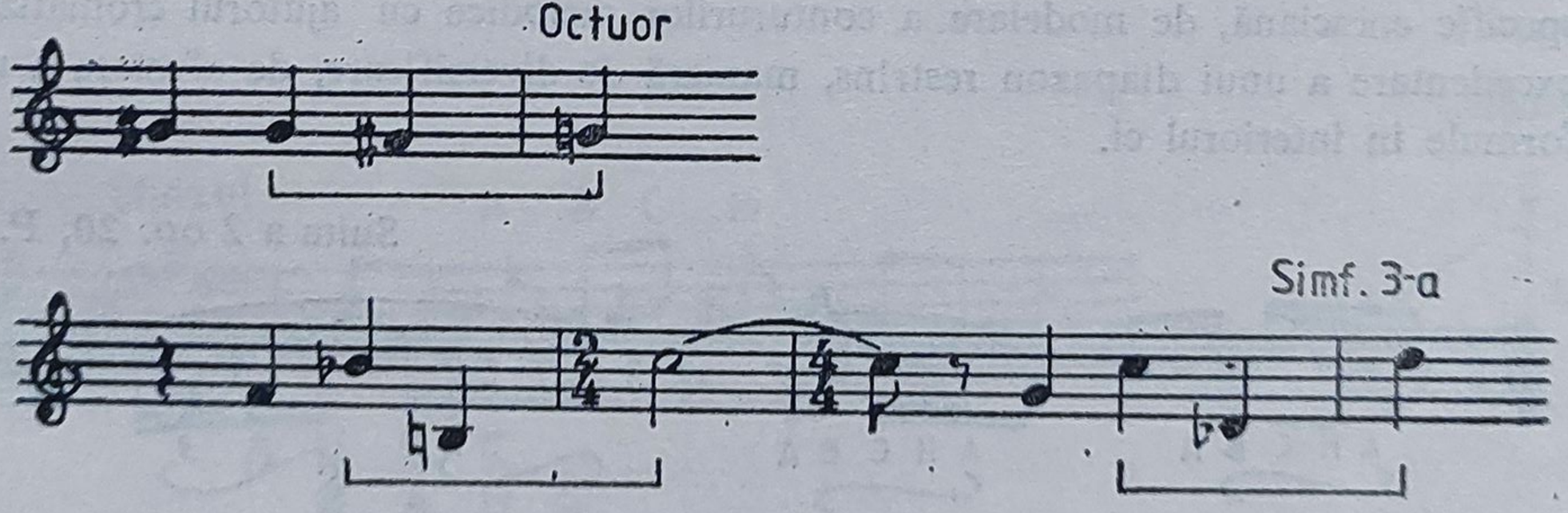
În ultima din cele trei variante, putem constata cum pe fiecare sunet se comite, direct sau figurat (permutat) cîte o celulă tricordică. Pornind deci de pe fiecare sunet am putea număra şapte celule din familia x şi din sfera lor variaţională, şi trei formule de torculus figurat, de factură deformată şi de conţinut ambigen, specific limbajului enescian. Avem deci un torculus

de secundă: do diez — re diez (...) — do becar

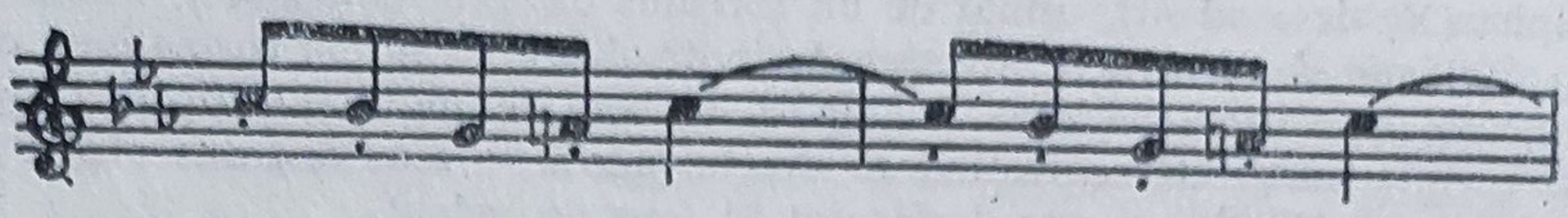
de cvartă: do becar — fa becar/fa diez — do diez

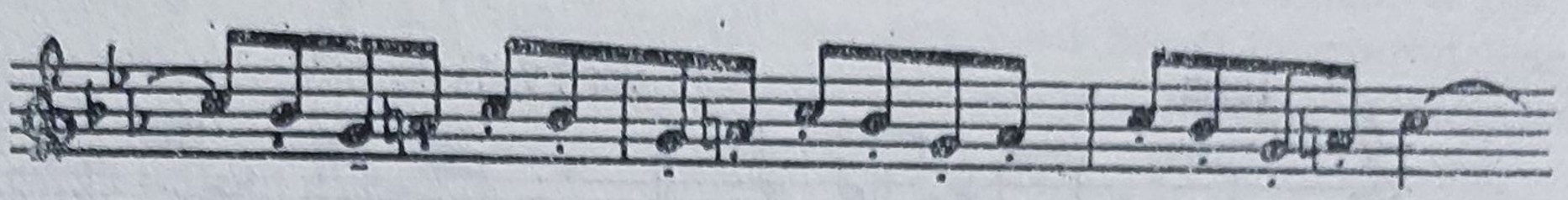
de cvintă: do diez (...) — sol diez — do becar

Inversul formulei de torculus, porrectus-ul, se supune şi el aceleiaşi manierei obligativităţi, aport, obsesii ori specificităţi enesciene: transformarea intervalului, constitutiv — la întoarcere — din mare în mic, sau din mai mic în mai mare. Ceea ce a mai rămas din porrectus, ori ceea ce mai poate aduce a porrectus arată astfel:

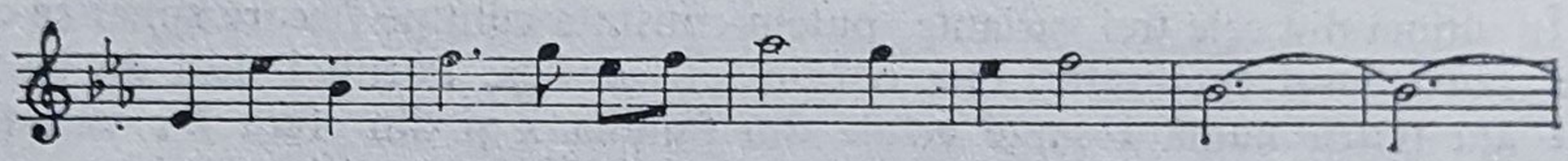


La toate aceste structuri-prototipuri a căror definire ne vine din aria muzicii medievale, să mai adăugăm şi desenul melodic de *cambiată*. Formula este uşor de recunoscut în *Simfonia I:*





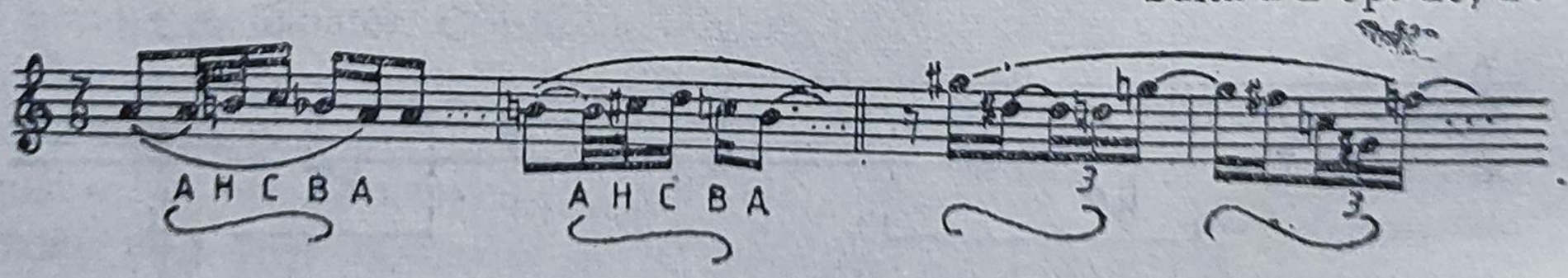
În tema părții întîi a aceleiași lucrări însă, din măsura a doua pînă într-a patra, pe absolut fiecare sunet, pornind de la fiecare sunet, se naște o atare formulă, un desen melodic ce apelează la prototipul cambiat. Principiul, deci arheul acestui motiv ocupă întreg spațiul sonor melodic — și el este unul monodic, de unison în utti orchestral — al măsurilor 2—4.



*

Vom considera cromatismul întors drept un distins și aparte arheu. Despre valențele sale semnificative și despre ipostazele pe care le deține atunci cînd este realizat de două terțe am mai amintit deja. Principiul său (A B A variat, în care A este un sunet, B un sunet diferit iar cel de-al treilea este primul sunet alterat, cromatizat) realizează și alte formule și ipostaze, de diverse aspecte intervalistice cantitative și calitative, acest principiu fiind aplicat prin intermediul acelei maniere specific enesciană, de modelare a contururilor melodice cu ajutorul cromatizării excedentare a unui diapazon restrîns, manieră de diversificare, de afectare a une formule în interiorul ei.

Suita a 2 op. 20, P. V



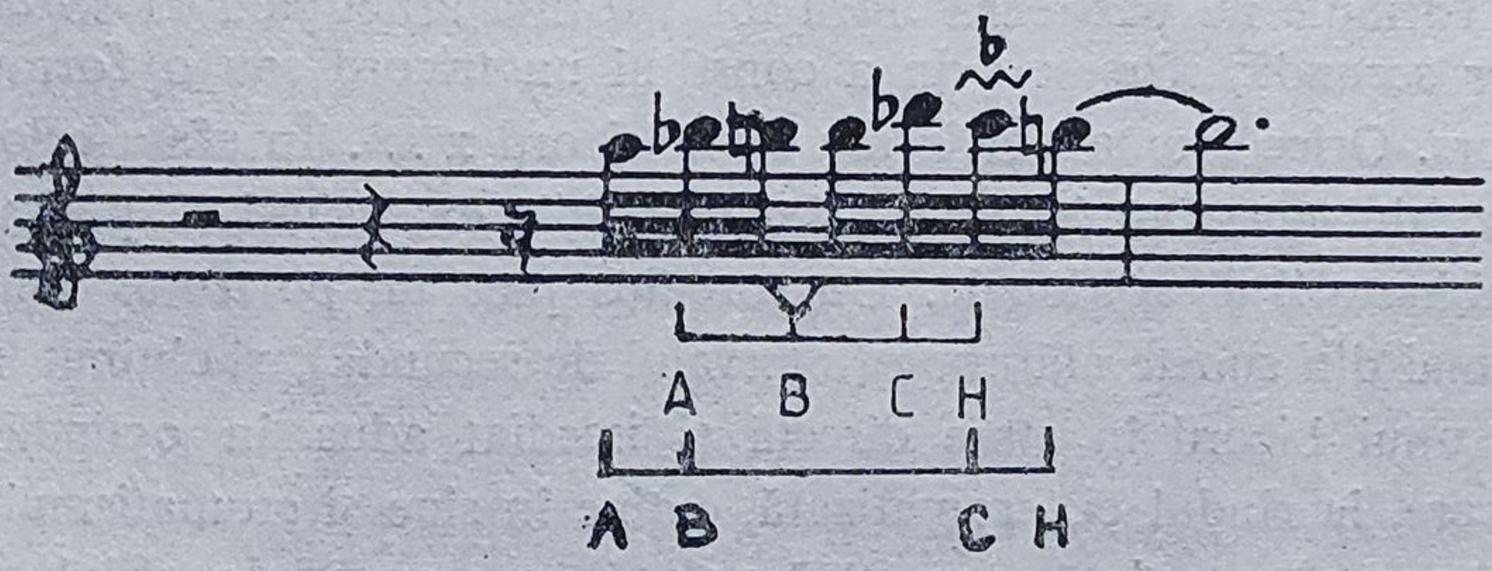
Acest arheu face parte dintr-un *cîmp arheal* mult mai vast și care este manifestat și realizat de către originalul melodism stenohoric (total) cromatizat la Enescu.

În cadrul larg tematic, adică specific vocabularului enescian, pe care motivele melodice puternic cromatizate îl pot reprezenta în ansamblu, și în cadrul *volutei cromatice* — arheul cel mai larg —, celula *cromatismului întors* se integrează și cîștigă proeminență. (Trebuie să atenționăm aci asupra faptului că apropierea care s-ar putea naște între melodica dodecafonică serialistă și aceasta enesciană nu poate fi decît „întîmplătoare" — în eventualitatea că ea s-ar putea totuși face —, și fără nici o înrudire reală. La Enescu noi nu întîlnim vana diversitate realizată de un principiu steril, livid, absent estetic și spiritual. Atît șerpuirile meandrelor cromatice enesciene, ca și abrupțiunile salturilor mari și disonantice ale melodismului enescian (a se vedea tema Cvartetului 2 op. 22), sînt rodul unei tndelung elaborate cristalizări și afirmări a limbajului expresiv ca viziune concepțuală, sînt rezultatul unei experiențe spirituale de excepție, convertită, sublimată în imagini sonore.)

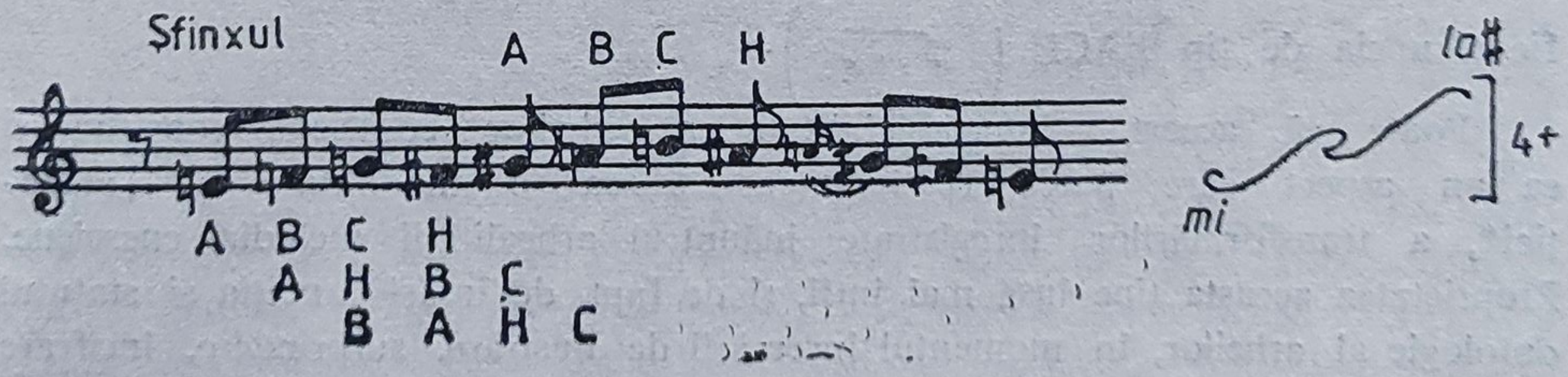
În exemplele notate anterior volutele cromatice se impuneau (cu un rol) tematic. Unul din primele rezultate obținute de către și în cadrul șerpuirilor, meandrelor și volutelor cromatice este formula BACH. Introducîndu-se și cîte un ton într-o înlănțuire semitonală, cele mai multe trasee cromatice circumscriu, ating, evocă și figurează această formulă.

Noi am urmărit deja cum B A C H-ul ia naștere între primele sunete scoase de vioară în Sonata a 3-a „în caracter popular românesc", și cum ea este aceea care deschide discursul despre destin. Om, geniu și condiție umană (în prologul capodoperei dramatice a lui Enescu), discurs care face conținutul nu numai al operei Oedip ci chiar al ansamblului operei creatoare a lui George Enescu.

Sonata a 3-a op. 25



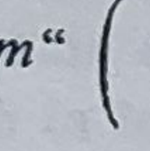
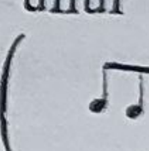
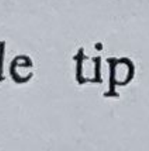
„Oedip"



Într-un studiu care urmărea prezența formulei BACH în cadrul unei singure lucrări enesciene, *Cvartetul* op. 22 nr. 2 (1951) au fost inventariate 64 de ipostaze concrete, prezente în partitură ale acestei formule. Expertizei i s-a reproșat că nu

a luat în considerare şi alte două variante combinatorii ale elementelor aceluiaşi motiv, prin urmare, în lucrarea respectivă, şi nu numai acolo, formula BACH este mult mai frecventă [29].

5. Arheii: repere pentru universul arhealităţii şi al semnificaţiilor sale

După cum s-a putut adeseori remarca, identificarea noastră a exemplificat inventarierea acestor cîţiva arhei enescieni cu multe fragmente la fel de valabile atît pentru unul ca şi pentru un altul dintre aceşti arhei. În aceiaşi sintagmă, în aceleaşi profiluri am putut vorbi despre mai multe identităţi şi entităţi arheale. Şi asta, deoarece, în fond, lumea arheilor enescieni e deosebit de solidară şi unitară cu sine; parcă voit se recuză indexării şi tipologizării ferme, din prea mare complexitate şi exploatare extremă a capacităţilor semantice ale fondului lexematic. Arheii — în fond: esenţe fără de substanţă, sau, corpuri fără de materie — îşi întrepătrund identităţile. Oricare din aceşti arhei melodici, celulari sau motivici, se poate metamorfoza şi astfel îl poate institui pe un altul. Bicordul, fie el de secundă, terţă, cvartă sau cvintă nu e singuratic, unic ipostaziat, ci dublu; şi, în cazul acesta el poate genera un climacus ori scandicus (o scară). Cromatizată, afectată cu alteraţii scara aceasta devine un tricord ($X_{1, 2}$) sau urmează să compună volute cromatice. Dublul biton, obţinut prin recurenţa aceluiaşi interval, dă un torculus sau porrectus; dacă aceste formule nu păstrează întru totul forma arhetipală ci se cromatizează în partea lor secundă, sfîrşesc prin a constitui un tricord sau o formulă de cromatism întors. Orice cromatism întors e un tricord x . . . În afara celor şapte variante x, tricordul enescian îşi asumă innumerabile extensiuni şi polimorfii variaţionale, combinatorii şi adiţionale. Un torculus plus un porrectus (sau viceversa compuşi numai din sunete alăturate (intervalul de secundă), şi obţinut fiecare prin prezentarea unui bicord în stare directă şi imediat adus în oglindă, generează o formulă care, la rîndul ei, cromatizată, deţine în sine şi cromatismul întors realizînd (prin acesta) o *volută cromatică*, volută care are fie profilul unui „*motiv cruciform*“ (), fie pe acela al unei *cambiate cromatice* (), fie al uneia de tip BACH ().

Poate că această interşanjabilitate a arheilor enescieni constituie şi ea un aspect care putea fi remarcat şi ca o modalitate a „evoluţiei“, a transformărilor înregistrate înăuntrul arhealităţii melodice enesciene. Proprietatea aceasta ţine însă mai întîi, şi de fapt, de însăşi condiţia şi statutul ontologic al arheilor, în momentul încercării de ilustrare, surprindere, încifrare şi exploatare a acestora.

Un semn poate cel mai profund al originalităţii enesciene (ipostaziată/manifestată melodic) este tocmai acesta: că tricordul nu e tricord, porrectus-ul nu mai e porrectus, sau că tricordul, porrectus-ul etc. nu e *numai* tricord, porrectus etc.;

fiecare din ei poate fi celălalt, poate fi orice şi este, fiecare, totul. Adică: Archaeus, „Artizanul speţelor".

*

Formulele de tip *torculus*, *porrectus*, *bicord* (de secundă, terţă, cvartă, formule simple sau duble şi în cazul din urmă aducînd reiterarea lor identică, transpozitorie ori ambiguă, cruciformă), formulele *tricordice* (X, X_1^d $_7$ plus alte extensiuni şi polimorfii variaţionale, combinatorii şi adiţionale), *volutele* (cromatice) şi *cambiata*, se constituie drept fondul melodic şi stilistic-structiv de bază al arhealităţii enesciene. Acest fond melodic de bază ar mai putea fi încă numit şi arhetipal — aşa doar într-o simplă enumeraţie, tipologizare de motive — deoarece, în starea lor de reproduceri fidele ale modelului, aceste motive încă mai pot revendica şi ilustra entităţi clare, distincte, consacrate istoric şi stilistic. Dar numai într-un prim moment, deoarece arhealitatea enesciană e mult mai vastă şi subtilă, extensibilă, dinamică. Ea deţine însăşi principiile arhetipalităţii — deci, este anterioară chiar şi acesteia — şi de aceea nu menajează defel tiparele şi nici nu li se supune, le scoate din mătcile îngheţate printr-o „tratare" care le face din nou vii şi nefosilizabile. Tocmai de aceea este şi dificilă statistica enesciană, adică o statistică ce ar tenta spre exhaustivitate a cuprinderii sintagmelor specifice şi a identificării (micro)structurilor propriu valorificate; şi tocmai de aceea este dificil şi riscant de decriptat, de interpretat şi explicitat limbajul, gîndirea componistică enesciană luîndu-ne după fondul infrastructural al morfogenezei sale interioare. O asemenea gîndire muzicală — limbaj formalizat, se recuză denotativului imediat, a ceea ce este deja prefigurat şi consacrat, tipicului redundant, redevenind el însuşi început absolut, simbol şi simbolism viu încă nemumificabil, substanţă plasmatică organică, într-un dinamism („cinetism" i s-a spus) plastic nefosilizant. Această gîndire este aplicată şi acest limbaj este instituit printr-un proces de continuum metabolic, de devenire sau transgresiune morfogenetică, printr-un proces ciclic de natură variaţională ce nu cunoaşte nici prejudecăţi, nici ezitări şi nici manierisme rigide, reiterante, printr-un determinism fractal. Modificările continue pe care Enescu le aduce tuturor formaţiunilor elementale, arheilor, (judecînd motivica sa melodică în comparaţie cu tiparele consacrate, stricte, cu arhetipurile), ni-l relevă ca spirit prin excelenţă baroc.

Tututor acelor formule arhetice, reconsiderate, adăugîndu-li-se fragmente de scară şi trasee cvasiarpegiale, împreună cu cele două principii mari şi grave ale melodicii (intervalisticii) enesciene: *maximalitatea intervalică* [30] — adică salturile, spaţializarea dînd melodiei o linearitate extrem de contorsionată, răs-frîntă, abruptă şi tinzînd spre verticalitate, şi avînd un rol tematic, stilistic, structiv şi expresiv major, perpetuu accentuat în lucrările ultimelor decenii creatoare —, plus *minimalitatea* (liniilor semitonale), chiar forţată (aşa cum apare în microintervalistica subsemitonică şi în scriitura infratonală iniţiată de Enescu în *Oedip* şi *Sonata a 3-a pentru pian şi vioară)*, împreună cu *monadicul unisomului*, iată, toate acestea ar putea delimita în principiu (şi parţial desigur), rezumîndu-ne aici la aspectul melodic, ceea ce putem trimite către ideea şi conceptul de *arhealitate enesciană*, subordonîndu-le ideii şi conceptului acesteia.

Arhealitatea enesciană constituie deci tot ceea ce poate fi delimitat ca ultim paradigmatic și specific în limbajul (con)structiv al discursului muzicii enesciene. Sau: tot ceea ce poate fi înțeles ca esențial, ca ousențial — am spune (de la ousia ca *essentia* = *aisia* din care și provine, dar care ne pare a fi preferabil esențialului, exprimînd mai bine ca el și fără de echivoc calitatea de substanțial, ultim concret și primar absolut a denominatului).

În perspectiva aceasta a readecvării termenilor, *arhealul* ar putea rămîne atunci să fie un concept potrivit pentru *natură* și *ousențialul* pentru *materie* sau *substanță; elementalul* — termen *formal*, *arhetipalul* — reper pentru *configurație*, *reprezentare* și *structură; primordialul* și *elementarul* pentru *localizare ierarhică*, iar *esențialul* pentru *valoare;* iar pentru *origine* și *stare* am putea vorbi despre *infraformal* și *preformal*. În felul acesta obținem o serie de categorii ontic-ontologice:

— *arheal, ousențial, elemental, arhetipal*

și o alta de categorii gnoseologice:

— *primordial, esențial, elementar, infra-/pre-formal;*

toate acestea, pentru a delimita și identifica în termeni adecvați filosofic universul conținutistic al enescianității muzicale, luat ontologic ca ființă și epistemologic ca obiect de investigare.

IX

Încercare asupra relevanței filosofice a arheilor enescieni. Eseu de estetică experimentală

1. Arhetip și arheu. Precaritatea primei noțiuni / 2. Conținut și semnificație arheghetică / 3. Esența actului filosofic și esența actului creator: locul arheilor, gîndirea gîndirii, relevarea adevărului aletheic și cunoașterea apofatică / 4. Perspectiva enesciană a gîndirii arheilor / 5. Introducere în semantica arheică și în hermeneutica arheilor enescieni /

1. Arhetip și arheu. Precaritatea primei noțiuni

Înainte de a analiza semnificațiile particulare, filosofice, pe care le dețin arheii enescieni, cît și pentru a putea dovedi realitatea acestei legături între structurile muzicale arheale și structurile mentale intuitiv-reflexive — moment în care „structurile arheale", imagini ale arhetipurilor, devin (pentru noi) arhei —, să poposim o clipă asupra înțelesurilor pe care Carl Gustav Jung, creatorul termenului (în înțeles modern) de arhetip, le-a conferit acestuia, descoperindu-le în psihologia umană a profunzimilor.

După celebrul psihantropolog, creator de antropologie culturală, acea zonă a psihismului uman care poartă numele de *inconștient colectiv*, este deținătoarea unui fond ancestral, păstrat și alcătuit din „imagini" străvechi, care aparțin tezaurului comun universal al umanității. Formînd „depozitul rezidual" al geniului uman, prezent pretutindeni și dintotdeauna, acestea reprezintă deci modele primitive, forme sintetice, simbolice și comunitare, scheme sau imagini înnăscute care aparțin congenital psihismului în general [1]. Jung consideră că „marile probleme vitale sînt întotdeauna în raport cu imaginile primitive ale inconștientului colectiv" [2]. Cu alte cuvinte, ar rezulta din concepția sa că oamenii se folosesc de vocea umanității, a omului în general (care supraviețuiește ca generalitate și universalitate în fiecare din noi), pentru a se raporta, pentru a lua act și atitudine, pentru a da răspuns marilor probleme — de cunoaștere și de conștiință — care i se pun. Oarecum deci, apelul la arhetipuri trădează, tocmai prin acest simplu fapt, postarea individului, a creatorului, față cu problemele și interogațiile mari, capitale și fundamentale ale existenței. Nu „apelează" cineva la arhetipuri — urmează să demonstrăm noi — dacă nu are ceva esențial și universal valabil de spus.

Jung încerca să explice inclusiv mecanismul obținerii posibilității de a ne „explica" prin intermediul acestor engrame active ale experienței istorice [3]. Pretutindeni unde nu există încă (în individ) vreun concept deja constituit sau vreo idee însușită voit, adică vreo traducere, conștientizare, o inteligibilizare noțional-discursivă, intră în funcție, în acțiune — spune Jung — aceste forme simbolice ale arhetipurilor (ele reprezentînd „forme universale ale gîndirii"). Arhetipul este dezvăluit în identitatea sa (formală și funcțională deopotrivă), de înclinația, prin

tendința insului, a conștiinței, de a repeta și de a se raporta tot timpul aceleiași „imagini mitice“ vis a vis de unele teme (analoge) de gîndire. Arhetipurile deci. reprezintă imagini primordiale, cuprinderi largi aparținînd generalului lucrurilor. Ele devin realități psiho-spirituale individuale cu toate că aparțin colectivității umane nediferențiate. Esențial este însă ca să reținem, pe lîngă realitățile gnoseologice majore pe care le trădează prin prezența lor, faptul că „arhetipurile sînt forme tipice ale comprehensiunii și pretutindeni unde e vorba de comprehensiune constantă, revenind cu regularitate, este vorba de un arhetip, fie că îi este sau nu recunoscut caracterul mitologic“ [4].

Vom spune în acest moment că superioritatea noțiunii de arheu înaintea aceleia de arhetip ni se pare de indeniabilă certitudine. Deoarece noțiunea de arhetip, legîndu-se cu aceea de tipar, pattern și structură, a ajuns (în urma lui Jung și poate nu dorit de acesta) să însemne ceva fix și stabil, static și înghețat. Un dat obiectiv și imuabil, capabil de a cunoaște doar o reiterație statică ori variante mimetice, dinamogenic limitate, nu însă și nelimitarea, libertatea de reorganizare și metamorfozare, proteiformismul real pe care îl dețin „imaginile“ primordiale proprii psihismului originar. Apelul la arhealitate nu înseamnă retragerea și recursul la reflexe și automatisme oarbe, de genul acelora neuro-motorice; înseamnă în schimb revenirea la ingenuitățile spiritului capabil de viziuni sintetice și cuprinderi esențiale.

Imaginea psihică — pentru care Ștefan Lupasco evită termenul de arhetip (!) — are caracterul, remarcă filosoful numit, „de a fi în același timp reală și ireală“. „Oricît de fixă, precisă, *aceeași* imagine pe care o dorim va avea întotdeauna contururi nesigure *(vacillants)*, o anumită alunecare *(mouvance)* și o anumită pluralitate (...) ce înconjură penetrînd datul motrice odată separat de percepția și de motricitatea propriu-zise, acoperind sistematizarea și structurarea psihismului“ [5]. Este deci evident că arhetipul (ca noțiune), dacă riscă să involueze semantic către pattern sau structură nu mai poate semnaliza și semnifica un fapt cu atari calități. Iată pentru ce „arheul“ — căruia nimic nu-i poate desființa sau nega caracterul de „imagine“ abisală vie, de „personaj“, de *semen entis* și *ens* deodată, capabil și plin de „dramă“, adică plin de viață, de putința și legea devenirii de cea mai largă deschidere închisă în sine —, arheul, care nu trebuie văzut altfel decît ca „regizor“ (cf. Eminescu) al formelor elemental-esențiale, ca „artizan al spețelor“ (cf. Cantemir), își are o designență superioară, mai adecvată și preferabilă aceleia a arhetipului. Arhetipurile nu mai sînt decît *ipostaze* și *stări* (închipuiri), imobile și moarte, ale unor entități și *potențe* (vii și mobile) care sînt arheii.

La C. G. Jung termenul de arhetip a venit să înlocuiască un alt termen cu rol semantic aproape identic și deja existent în terminologia psihanalitică și etnologică dinaintea sa, nu însă la fel de precis și complet formulat ca acesta. Este vorba de termenul de *imago* (o imagine considerată în existența sa autonomă în noi) sau *dramatis persona*, care, chiar și la Jung care nu părăsește cu totul expresia sa-așa cum observă Charles Baudouin-, avea “caracter de *personaj* imaginar„. Și care, “este expresia concentrată a situației psihice ca totalitate actualizată de către un obiect (—provocator n.n.). Această totalitate actualizată sau constelație este produsul atît al activității inconștiente proprii cît și a atitudniii conștiente (...)
Este obiectivă și subiectivă deodată; obiectivă pentru că este alimentată prin obiect. (...) subiectivă, pentru că ea exprimă în același timp reacția subiectivă împreună cu toate elementele inconștiente ce sînt totalizate sau constelate de această percep-

ție“ [6]. Arhetipul este deci un rezultat, o obiectivare, o exteriorizare inconștientă ce ține de instinctualitatea și automatismul spiritului, care reflectă însă un conținut de cunoaștere, de cuprindere în conștiință, reformulat însă în viața lăuntrică a individului, și față de care individul a luat atitudine atît direct, prin personanță, prin inconștientul său cît și prin conștientul său care laolaltă constituie motorul elaborării ființei interioare, rezervoarele întru alimentarea unor atare sintetice „convingeri“ primordiale și universale, arhetipale.

După cum am văzut însă la George Enescu, paradigmele elementare și ultime ale rostirii sale muzicale (melodice) nu reproduc ci abia dacă evocă arhetipurile muzicale (formulele universal cunoscute). Arhetipurile propriu-zise nu ne-au putut sluji în analiza conținuturilor discursurilor enesciene decît ca elemente și puncte de reper; ceea ce aducea a arhetipal la Enescu era re-gîndit, reconceput, re-generat și re-înființat parcă din nimic sau din haos. Față de ceea ce putea fi numit drept arhetip muzical, era prezent la Enescu puternic afectat în însăși constituția sa internă; restructurarea acestuia era rezultatul unor operații și proceduri de tratare ca permutarea statistic-combinatorie, aglutinarea sau diminuția (elementelor sau a calităților acestora), extinderea sau reducerea și transpoziția elementelor și proprietăților care dădeau fizionomia formațiunilor celulare, figurarea sau sugerarea, întrepătrunderea cu sau identificarea și subzistarea unor elemente și forme în altele noi, de „contact“, latente sau străine. Toate aceste aspecte și principii ale compunerii materiale, conferind nu numai originalitatea, variabilitatea și diversitatea dar însăși substanța și condiția esențial-ontică a muzicii enesciene (pe tărîm melodic desigur). Substanță și condiție-conjunctură ireductibila astfel (gnoseologic) la proveniența din arhetipal, dar autentic recognoscibilă (ca aparținînd) tărîmului arheal, care este unul pre-arhetipal și supra-prototipal. Operația cea genială înfăptuită de George Enescu a constat în instituirea în muzică a actului de destituire a arhetipului ca arhetip și de înființare a acestuia ca arheu.

George Enescu a acordat arheilor săi o extremă însuflețire, un conținut și o realitate de dincolo de structura lor neviabilă, de semne (cripto)grafice ori sonore Un copil ar fi făcut din tricord un veritabil personaj uman — așa cum fac copiii dintr-o literă, dintr-o figură sau formă, dintr-un semn oarecare, de orice natură. Dar cu aceeași debordanță și lipsă de rezerve și prejudecată de care dă dovadă copilul aflat în toiul etapei sale de developare a imaginației creatoare, animatizînd totul în preajma sa, și creatorul genial, Enescu, face adevărate *dramatis personae*, dinamisme netăgăduite, ființe larvare, personaje proteiforme, energetisme pure din arheii săi melodici, în procesul compunerii și utilizării lor. Dacă în muzica primitivă sau în folclorul copiilor singura modalitate de „tratare“, de dezvoltare și variație este repetiția și permutarea structurilor melodice arhetipice, la Enescu, arheii — cu transformismul lor cinetic — evoluează înspre replăsmuiri continue, de diversitatea extremă, de proteismul dionisiac constatat abia parțial în cadrul familiei arheice „X“. La Enescu avem de a face cu dublul aspect ce constă în 1) apelul la arhei cu scopul unei optime exprimări a esențelor, și 2) aportul propriu al creatorului care caută retranscrierea, remodularea arheilor înșiși, diversificînd și lărgind formele acestora pentru a le adecva conținuturilor nou precizate de el. Dar care este în fond adevăratul conținut al arheilor? Vom încerca să vedem acest lucru urmărînd în paralel și rescriind ceea ce, putîndu-se spune despre arhetipuri, rămîne valabil sau introductiv și pentru înțelegerea semnificațiilor arheilor

2. Conținut și semnificație arhegetică

Experiențe primare și globale, arhetipurile, și cu atît mai mult arheii, nu sînt altceva decît rezultatul unor luări în posesie și engramările primare, total stilizate, ale unor intuiții globale asupra lumii, reflexul unor asumări și integrări în conștiință a realității ontologic-existențiale, din partea individului uman. Sînt atingeri ale comprehensiunii lumii, atingeri ale unor cuprinderi și interiorizări de înțelesuri globale, de ansamblu, din partea conștiinței.

Forma lor de apariție este aceea a *simbolului*. Despre optimitatea apelului la un discurs simbolic Mircea Eliade ne-a vorbit concludent. „Gîndirea simbolică nu este domeniul exclusiv al poetului sau al copilului (...) ea este consubstanțială ființei umane, precedînd (și anunțînd) limbajul și rațiunea discursivă. Simbolul revelează anumite aspecte ale realității — cele mai profunde — (...). Imaginile, simbolurile și miturile nu sînt creații irespondabile ale psihicului, ele răspund unei necesități și împlinesc o funcție: să scoată la iveală cele mai secrete modalități ale ființei“ [7]. „Simbolul a fost făurit nu pentru a sensibiliza concepte ci pentru a conceptualiza simțirea“, susține Henri Wald [8]. Iar pentru Herbert Read simbolul semnifică o percepție sau sentiment necunoscut, sau care nu poate fi exprimat altfel“ [9]. Dar ceea ce *nu poate fi exprimat altfel* (decît simbolic) nu este altceva decît intuiția, acel conținut conativ ireductibil limbajului noțional, simbolul fiind și „cea mai bună expresie posibilă a unui conținut intuit doar“ (C. G. Jung) [10]. Oricare ar fi prin urmare conținutul expresiei simbolice, ființări secrete, și ascunse, sentimentul, simțirea sau intuiția, este cît se poate de clar și unanim recunoscut faptul că întotdeauna ea însemnează conceptualizare și mesaj. „Orice arabesc, orice « pattern» abstract e schema unui mesaj devenit indescifrabil, e un cifru pierdut“ (Andrei Pleșu) [11]. Iar că invariabil se va ajunge la descoperirea și utilizarea unui limbaj simbolic, ale cărui elemente expresive (arhei, arhetipuri, imagini schematice, arabescuri etc.) vor codifica, formaliza și reprezenta conținuturi de realitate și elaborare adîncă, este cu atît mai obligatoriu și elocvent cu cît un creator — cum este cazul lui Enescu — își socotește arta *grai* avînd drept conținut „adevărul“ și „simțirea“. („Muzica este un grai izvorît din inimă“; „Trăiesc prin simțire operele cîntate“).

Arhetipurile, mai precis conținuturile imagistice pe care arheii le iau în mod convențional și simbolic, reprezintă — după concepția jungiană deci — „cunoștințele“, „reflecțiile“ globale și intuitive pe care „simțirea“, înțeleasă ca modalitate diurnă de receptare a inconștientului psihologic (și colectiv), le deține și le lansează. Or, dacă „sensul cunoașterii arhetipurilor muzicale se identifică cu sensul cunoașterii în general“ (C. D. Georgescu) [12] înseamnă că mai întîi arheii muzicali, și ei „puteri“ simbolice, „forme universale ale gîndirii“, cei a căror proprietate este de a pune în joc acea cunoaștere (intuitivă) despre care s-a spus că „nu constituie rezultatul unor construcții logice, ci apare sub formă de contemplare nemijlocită sau de concluzie nemijlocită a minții“ [13], înseamnă că arheii muzicali mediază și trădează existența (realizarea) unui act de gîndire a cunoașterii și de cunoaștere a gîndirii. Așa, cu acest rol și cu acest conținut îi avem de înțeles.

Cum se ajunge însă ca schematizarea simbolică a arhetipului, respectiv arheului *(imago, dramatis persona)* să reprezinte o „formulă“ discursivă; o concentrare de — pînă la urmă — cuprindere-comprehensiune a lumii? cum se face că „automatismul“ său conștientizat și reprodus abia prin simțire să reflecte obnubilarea dar nu și anularea ci din contră asumarea, substituirea și reprezentarea unei „judecăți“? Vom încerca și în acest sens cîteva posibile explicații.

Am înregistrat deja faptul că apelul la arhei se face în mod intuitiv cît şi deliberat (deoarece „simţirea“ obligă la căutarea unor forme şi expresii simbolice). Aceste intuiţii, la fel ca aceste „deliberări“ non-noţionale trebuie însă să le vedem drept premise şi centre ale structurii ideilor în sensibil, în limbajul perceptibil. Pentru *acest* fapt se face intuiţia definită drept formulare nondiscursivă (mai mult, imagistică) a unui conţinut de cunoaştere. Liviu Rusu susţinea că „intuiţia nu-i altceva decît discursivitatea oprită şi dirijată în jurul unui nucleu lăuntric“. „Discursivitate oprită sau cel puţin înfrînată (...) intuiţia redă în mod nemijlocit un sens, o esenţialitate, însă nimic nu stă în cale ca procesul intrinsec intuiţiei la un moment dat să iasă din circuitul condensat al stratului originar al eului şi să se desfăşoare sub formă discursivă“ [14]. Iată deci prin ce mecanism primesc arheii investitura de a fi forme discursive, deoarece intuiţiile adînci „simţite“ se exprimă în mod optimal prin intermediul lor.

Despre artist s-a spus că „nu lucrează din dorinţa de a exprima ceva, ci dintr-o nelinişte care îl îndeamnă să cunoască“ [15]. Şi atunci, „vrînd să înţeleagă (implicit creind n.n.) artistul se defineşte pe sine ca structură psihică modelată în contact cu realul, pe sine în analogia complexităţii cu realul, pe sine ca un mod de a fi al realului“ [16]. Orice operă de artă, deci şi o lucrare muzicală, reprezintă o elaborare a unei viziuni despre lume, trecută printr-un efort intelectual ori printr-o salutară cuprindere intuitivă, şi încorporată de către artist în lucrare. Căutînd să explice mecanismul de formare a intuiţiei artistice Radu Costinescu afirma că „experienţa de viaţă (a artistului n.n.) se cristalizează într-un *sentiment intuiţie* diferit de sentimentul variabil provocat de factorii variabili de la zi la zi. Acest *sentiment dominant* se constituie ca un sistem de referinţă. Este mai curînd vorba de un sistem *idei-stare afectivă*, aşa zisa *intuiţie artistică*, şi care nu este identică cu filmul conştiinţei ci este reflexul acesteia în planul afectivităţii şi ideilor generale“. În actul creator, „principala sarcină“ a afectului este aceea de punere în valoare a evenimentelor (de conştiinţă)“; deoarece „la un tip de gravitate afectivă există un mod de a ne situa faţă de *real*, în funcţie de o idee despre lume“. „Nu există stare afectivă în artă care să nu se refere la «ceva». Ca urmare, prin intermediul unui sistem de mijloace şi de structuri, intuiţia se găseşte cuprinsă în operă şi prin aceasta devine receptibilă tot pe calea intuiţiei“ [17]. Pe lîngă faptul că ideea intuită este indiscutabil conţinutul şi că intuirea ideii este sensul operei de artă (şi al cunoaşterii operei) — după cum am văzut —, trebuie să mai adăugăm la aceasta şi faptul că, aşa cum Theodor Ribot stabilea încă demult, „elementul esenţial, fundamental — în planul intelectual —, al imaginaţiei creatoare, este facultatea de a gîndi *prin analogie*“ [18]. Şi că în creaţie ceea ce ţine de intelect este efortul acesta conştient de traducere a mesajului, conţinut de conştiinţă, viziune asupra lumii, într-un limbaj artistic specific (metaforic, simbolic, abstract etc., oricum şi în oricare din cazuri, un limbaj formal, metalingvistic şi metasemantic). La creatorul muzical o asemenea transliterare, translatare, întocmire de semne şi de metalimbaj, o asemenea posibilitate tehnică şi (bună) ştiinţă de trecere imediată a evenimentelor de conştiinţă (= acte de luare în posesiune cognitiv-intuitivă), a întrezăririlor ana-mnetice, a imperativelor de conaţie şi afect în structuri, formule şi forme muzicale, se efectuează în mod reflex, printr-o deprindere care ignoră apoi deliberarea conştientă. Acest act de încifrare se face cu lejeritate, spontaneitate, eficacitate. În aşa fel încît, pentru gîndirea compozitorului, semnul muzical nu mai are valoare metalingvistică şi se autonomizează; el pare a-şi avea doar în sine semnificaţiile şi a izvorî brodit numai din sine, din logica proprie unui univers propriu. Dar în realitate, iată că şi discursul muzical închide în sine, suprimă nu întru

nimicire ci întru propriul conținut — *substituie*, dar nu cu altceva ci (prin echivalență și analogie) cu *alt fel* — un fond (de o modalitate aparte) de cunoaștere. Enescu *gîndea* efectiv, *simțea* și *trăia* (psihospiritual) totul prin sunete. El însuși își conștientizase acest fapt și îl punea pe seama specializării limbajului său, a fixării asupra modalității muzicale de exprimare. Enescu *gîndea* și filosofa prin muzică. Iar muzica sa reprezintă discursul unei conștiințe filosofice care a apelat la forma meta- și para-lingvistică de comunicare, aceea a „imaginilor", traducîndu-le (pe acestea) în urma operațiilor savante de concepere criptică în limbaj muzical.

Accesul enescian la arhealitatea muzicală echivalează sau cel puțin este paralel — însă întîlnirile și intercondiționările sînt inevitabile — cu accesul experienței sale de conștiință, al cunoașterii sale, la arhealitatea paradigmatică și sintetică a esenței gnoseologiei și sophiei (în general). Accesul enescian la arhealitatea muzicală i-a permis creatorului din ce în ce mai mult înglobarea și astfel exprimarea unora dintre întrezăririle filosofice, din ideile spre care îl călăuzea bogata sa experiență de conștiință. De aici complexa viziune asupra vieții, asupra omului și a existării, încifrată în cadrul *imaginilor*, *arheilor* — prin definiție forme și conținuturi de maximă profunzime și subtilitate semnificativă, conativă. Debordînd în arhei, bazîndu-se pe arabescuri makamice (prepentatonice), limbajul enescian nu este decît rezultatul unor profunde experiențe spirituale de ordin complex și de gravă implicare a ființei interioare (cunoscătoare), a conștiinței de extreme considerații. Travaliul enescian tehnic nu e original, nici tenace și impresionant decît în măsura în care se silește să țină pasul fulgurației intuitive, de conținut ideo-afectiv, și care, ca orice intuiție — în mod special aceea artistică — este supusă și subordonată doar determinismului de conștiință. Discursivitatea muzicală enesciană nu are nicidecum o cauză exterioară conștiinței filosofice, conștiință al cărei conținut prim îl formează intuițiile (ideile-imagini globale), de natură filosofică, și a cărei configurație este rodul acumulărilor și stratificărilor experiențelor de conștiință. Limbajul enescian constituie o (re)formulare a experienței spirituale, de conștiință; confesiunea *acesteia* e tradusă în cadrul și cu ajutorul „imaginilor sonore", al acestui sistem criptic și simbolic care este muzica. El nu este nicidecum simplu determinat de o evoluție mecanică a „tehnicii" de scriitură, de grafiere a audivității (simfonice); ci reprezintă — în ascunsul său — o logică de elaborare, de conjugare a unui univers a cărui imagistică o constituie intuițiile-viziuni despre lume (existent și ființă) și a cărui imagistică sintetică dă conturul și conținutul însăși al conștiinței artistului. Universul imagistic al arheilor face parte din și reprezintă o sferă, un cîmp și un orizont noologic. Accesul la arhei dovedește accesul în general al unei conștiințe, al cunoașterii (individuale) la esențe, la adevăruri primordiale și generale, fundamentale, accesul la general și universal — ceea ce reprezintă esența și definiția actului filosofic.

3. Esența actului filosofic și esența actului creator: locul arheilor, gîndirea gîndirii, relevarea adevărului aletheic și cunoașterea apofatică

Una dintre *Definițiile* Academiei platonice suna astfel: „Înțelepciunea este știința absolută, știința realităților eterne, știința care contemplează direct cauza realităților". Pentru Aristotel, filosofia este iarăși „știința supremă", cunoașterea

supremă, al cărei obiect îl constituie *primele cauze, primele principii* (ale ontologiculului desigur); și încă mai este și „știința theoretică a primelor principii", und *theoretic* înseamnă cunoașterea directă, nemediată, obținută intuitiv de către intelect (pentru stagirit intuiția constituind principiul prim al cunoașterii, al științei). Însă după ce am identificat muzica — și am convenit asupra acestei identități a muzicii — drept oglindă, reflex, analogon (în plan intelectual și conținutistic) și mimesis (în plan formal și „principial") al existentului (ființei), îl vom înțelege pe acela care pornește — chiar și astăzi, în fundamentele artei sale — de la meditația și (prin) discursivizarea tocmai asupra și cu ajutorul cauzelor, principiilor prime ale unui limbaj și ale gîndirii în general: arheii (în cadrul nostru, al muzicii fiind vorba de arheii muzicali), vom înțelege atunci că artistul acesta realizează misiunea unui filosof; că el este, în felul acesta, un filosof. Un muzician care posedă și aplică „știința theoretică a arheilor", în a cărui cunoaștere supremă reușește o discursivizare arheică, constituie un propriu-zis filosof; un filosof al muzicii, adică un filosof aplicat în muzică. Iar George Enescu este — în arta sa — ca atare. Deci filosof fiind, ca filosof trebuie înțeles și interpretat.

Critica muzicală prinse în epocă să îl numească pe Enescu „filosof al viorii". Într-un interviu, artistul vine să-și decline oarecum o atare valoare și natură de filosof, dar face acest lucru într-un mod extrem de interesant, specific lui de altfel. Explicația reușește ca într-o singură frază, datorită însă realizării unei expuneri de formulă logică extrem de subtilă, să demonstreze de fapt că el *este* un filosof (cu toate că pornise să afirme contrariul acestui lucru). În cuvîntările lui Enescu întîlnim foarte adesea acest procedeu de gîndire și vorbire numit (de către C. Noica) *synalethism*. Este vorba de o formă de expunere în care se afirmă o idee, *teza*, ea este apoi negată, pentru ca în final teza originară să fie regăsită, printr-o adeverire a ei, într-un alt sens și plan mai înalt (ori mai autentic). Enescu spune deci: „Critica mă socotește adesea un filosof al viorii" *(teza* deci). „Nu știu dacă merit cu adevărat acest frumos calificativ, odată ce mă aflu tocmai la polul opus gîndirii" continua artistul infirmînd teza (aducînd *antiteza*) și totodată ducînd problema înspre sisteme de referință, semnificații și planuri deosebite (momentul 2 și 3 al desfășurării lanțului logic se suprapun aici). Și explica imediat în ce mod se opune gîndirii situația sa: „Trăiesc prin simțire operele cîntate". Zicînd acestea însă, el atinge tocmai înțelesul originar al filosofului însuși — sophosul : atingerea unui nivel de ființare printr-o realizare a înțelepciunii ca realizare de sine, realizarea cunoașterii ca o cunoaștere (-realizare) de sine. Vom avea prilejul în altă parte ca să vedem ce ample semnificații are, la Enescu, această *trăire prin „simțire"*. Ne mulțumim deocamdată să spunem că prin cele afirmate, Enescu — desigur fără ca el să o conștientizeze pentru sine (doar trăia prin simțire) și apoi „inexistența unui cuvînt nu este un argument pentru inexistența unei experiențe, ci doar pentru absența conștiinței acestei experiențe" (Gabriel Liiceanu) — Enescu dovedește tocmai faptul că este un filosof, dînd noțiunii un sens aparte, care scapă atît conștiinței sale cît și celei a epocii, dar un sens originar, mai apropiat de semnificația sa reală.

Vorbind lui Emanoil Ciomac despre frageda sa copilărie, Enescu afirma că „de pe atunci simțeam inconștient că muzica poate exprima nu numai emoție dar și gîndire". Iar cu un an înaintea morții, în amintirile sale, artistul scria: „Timpul îmi este măsurat și mai am încă multe de spus. Totuși niciodată n-am simțit în mine atîtea gînduri încătușate care așteaptă să-și ia zborul. Setea chinuitoare de a le da o formă nu o voi putea potoli niciodată prin desenele mele". Cuvintele sale verifică și justifică prea mult totuși din ceea ce am spus pînă aci despre conținutul și modul de întrupare în opera de artă. Enescu a spus totuși, a conștientizat

totuşi destul de mult; noi am fost aceia care am vrut şi am rămas pînă acum să înţelegem mai puţin în cuvintele sale. Creaţia muzicală este deci produsul unei chinuitoare însetări după formă a unor gînduri, a unor cuprinderi noetice (conative). Ideile muzicale enesciene erau deci astfel de „gînduri încătuşate“ ele se eliberau cu adevărat numai şi numai în muzică. O astfel de „muzică esenţială“ — cum o încerca şi realiza Enescu (numind-o astfel cu prilejul operei Oedip) — o muzică deci *a esenţelor* şi cu *esenţe*, reprezintă înstructurarea (formalizarea) şi încorporarea în materie sonoră, muzicală, a esenţelor actului şi conţinutului de cunoaştere umană. Asemenea esenţe constituie de fapt adevăratul obiect al discursivităţii operei de artă muzicală.

*

Spuneam că Enescu *gîndea* prin sau cu ajutorul sunetelor.

Majoritatea lumii crede că a gîndi muzical înseamnă a realiza o anumită formă de gîndire, a actualiza un limbaj formal, specific şi special. Gîndul acesta, o dată cu partea lui de adevăr, este însă şi păgubitor; deoarece în urma lui se poate crede că muzica realizează doar o specificare şi specializare de limbaj (al sentimentelor), şi aplicarea unei tehnici compoziţionale. Pierzîndu-se din vedere că de fapt gîndirea muzicală reproduce legile generale ale gîndirii, că ea *este* o re-producere (în alt plan formal şi logic, cît şi material) a lor. Prin ea însăşi muzica este o formă închisă şi simbolică de a gîndi gîndirea. Aşezîndu-ne iarăşi printre gînd urile anticilor, am putea (re)stabili că orice creator, plăsmuitor cu şi în artă *(poieta)* este unul care gîndeşte gîndirea şi că un discurs muzical nu e (altceva) decît analogon-ul abstract (ori simbolic) al însuşi actului de a gîndi. Creaţia muzicală, şi ea, fiind o gîndire, un proces de gîndire, al desfăşurării unui act de gîndire. Într-un mod cu totul deosebit, aparte, limbajul muzical enescian ni se dovedeşte a fi un asemenea analogon al gîndirii discursiv-noţionale, pe care o şi substituie sau echivalează. Gîndirea muzicală este însăşi gîndirea; încorporată, formalizată şi materializată sub forma discursului muzical. Conţinutul gîndirii şi discursului muzical nu e însă altul decît gîndirea. O compoziţie muzicală face prin aceasta concurenţă filosofării. Fiindcă muzica este o paralelă, o geamănă a filosofării, limbajul muzical îi ţinea loc lui Enescu de filosofare, după cum lui Leonardo da Vinci — s-a spus — „pictura îi ţinea loc de filosofie“ (Paul Valéry).

Dacă în versurile macedonskiene „Poetul e o harpă; nu cugeta, ci cîntă / Chiar el nu se-nţelege, dar este ascultat“, înţelegem că poetul suprimă gîndirea şi — în cîntec — se dedă unui act iraţional, comitem un mare eşec de înţelegere şi înregistram atunci valoarea absurd de nulă a poeziei. Dacă însă, mai ales după ce am citit versul secund, realizăm că artistul substituie actul gîndirii cu acela al cîntecului, care, în act, este o formă independentă şi autonomă a gîndirii, şi pe care o poate îmbrăca însăşi gîndirea, sîntem în miezul autentic al reflecţiei asupra subiectului care ne preocupă. *Vates* (vizionar) l-au văzut pe artist anticii, „profet al luminii“ l-a numit Eminescu *(Mureşanu)*, susţinînd astfel adevărul pe care Heidegger îl va fi constatat şi impus mai tîrziu; şi anume că opera de artă este rezultat al pătrunderii (spiritului creator) în adevărul fiinţei (Sein)[19].

Atunci cînd Camil Petrescu, acel mut filosof al *substanţialismului* (!), a izbucnit în poezia română şi a stîrnit multă vîlvă prin concepţia sa artistică cu al său emblematic „eu am văzut idei“, cazul său poetic a fost clasat uşor şi considerat izolat, de un simbolism şi mai precis voyerism fără şcoală, singular. La fel şi „pădurencele“, ielele obsedînd vizionarismul lui Dan Botta, pe lîngă substanţa de entuziasm

furibund erau nişte vedenii imagistic-ideatice, năluciri eidontice. *A contempla idei* reprezintă însă o idee universală a antichităţii, ba chiar şi a evului mediu cel filosof. Formula exprimă, pentru gîndirea veche, formula optimă, ideală, esenţială a cunoaşterii, a participării la discursivitatea gîndirii. După Platon, esenţele, ideile deveniseră vizibile; după Aristotel *nous*-ul (intelectul activ, raţiunea) este ochiul prin care sufletul *vede* şi contemplă *eidos*-ul (esenţa, ideea). Provenind dintr-o intimitate şi identitate numinoasă între lumină şi esenţă/idee, deoarece *eidos*-ul elin venea direct de la *veidos*-ul mai arhaic care însemna „a vedea", ideile puteau fi şi se recomandau a fi *văzute*, adică contemplate într-o formă similară aceleia date de şi prin vedere (directă). Înainte de Platon însă, la primii lirici, la homerici dar mai ales la orfici, cînd facultatea noologică părea mai degrabă susţinută şi reprezentată de un organ „auditiv", *ideile* (după şi pentru aceşti arhaici) *se ascultau*. Această idee presocratică validează deci înţelegerea sensului şi conţinutului arheilor muzicali (eidosuri-esenţe şi deci idei ale rostirii muzicale) drept substituente ale ratiocinativităţii şi totodată concentrări sophianice.

George Enescu, geniu al gîndirii concretizate muzical, acest colos care — ne pare nouă — pune în discuţie şi reformulează concepte de bază ale cugetării (prin artă), înlocuieşte raţiunea de „a vedea" temeiurile, ideile, esenţele, generalurile şi arheii, cu aceea de a le asculta vocea, a le auzi glasul. Enescu nu este deci un vizionar al ideilor — în sensul filosofic platonicist al termenilor — ci un *ascultător* al acestora într-un înţeles presocratic. Enescu aude, şi deci înscrie (în partitură) idei; *veidos-eidos*-uri, *viziuni*. În felul acesta el întoarce (răs-bună) esenţa cunoaşterii, dinspre lumea văzului înspre forma ei originală, primordială, deci arheică (principială): lumea auzitului. Iată deci cum principiul arheităţii are o suveranitate deosebită la George Enescu; el se află aici în adevărata absoluitate. Fiindcă în ciuda faptului că putem şti prea infime lucruri despre realele semnificaţii şi moduri de a fi ale conştiinţei, cugetării şi spiritului omenesc dintr-o altă, îndepărtată şi pierdută *civilizaţie a auzului* („civilizaţie auriculară", cf. Mc Luhan), nimeni nu se mai îndoieşte astăzi de prestigiul şi de performanţa spirituală la care ar fi ajuns totuşi această civilizaţie iniţială faţă de aceea cunoscută, istorică, a noastră — cea a văzului.

Iată deci opera de artă muzicală, filosofare, discursivizare a gîndirii, conţinut conativ obţinut prin intuiţie şi reprezentat prin formalizarea metasemantică a limbajului muzical, esenţă ideatică obiectivată — în spiritul autenticităţii originare — în fiinţele eidontice ale arheilor. Vom merge acum mai departe spunînd şi că, sub incidenţa genialităţii care se înalţă pînă la profunditatea arheilor, şi făurindu-şi o sintaxă, o logică şi vocabular din aceştia, opera de artă muzicală reprezintă pătrunderea pe tărîmul adevărului aletheic (adevărul „esenţă a fiinţării", „relevare a fiinţei"). Cînd Enescu spunea — şi o spunea cu exact aceeaşi termeni o dată în 1916 şi altă dată în 1945 — că „fiecare compozitor tinde să dea cît mai apropiat adevărul în expresie, noblеţea în formă", înţelegem că pentru el, ceea ce ar putea ţine de afect şi voinţă deci de subiectivitate în arta sa este prezent şi se reproduce doar „în formă", adică în stratul exterior, în aparenţa sensibilă (materială) a operei. Şi pe acesta îl numeşte cu un termen etic: noblеţea. Pe cînd conţinutul, „expresia", mesajul ar avea ca subiect adevărul. Nu adevăruri particulare, un adevăr individual sau altul — căci în acest caz obiectul operei de artă şi-ar restrînge sensul iar estetica ar deveni una de statistică intelectualistă — ci adevărul ca universalitate, ca Aletheia (a) fiinţei [20]. Acel Adevăr cerut de primii poeţi Muzei (Memoriei), adevărul care revelează ştiinţa, cunoaşterea esenţelor universale, a „tot ce-a fost, ce este şi ce va fi". Tema fundamentală şi esenţială a artei ar reveni deci ipostazierea

principiilor fiinţei, sarcină metafizică identică cu acea „aşezare a fiinţei lumii în noţiuni“ despre care vorbea Eminescu. Noi am văzut deja că arheii răspund cel mai bine năzuinţei şi indicativului „aşezării“ fiinţei lumii.

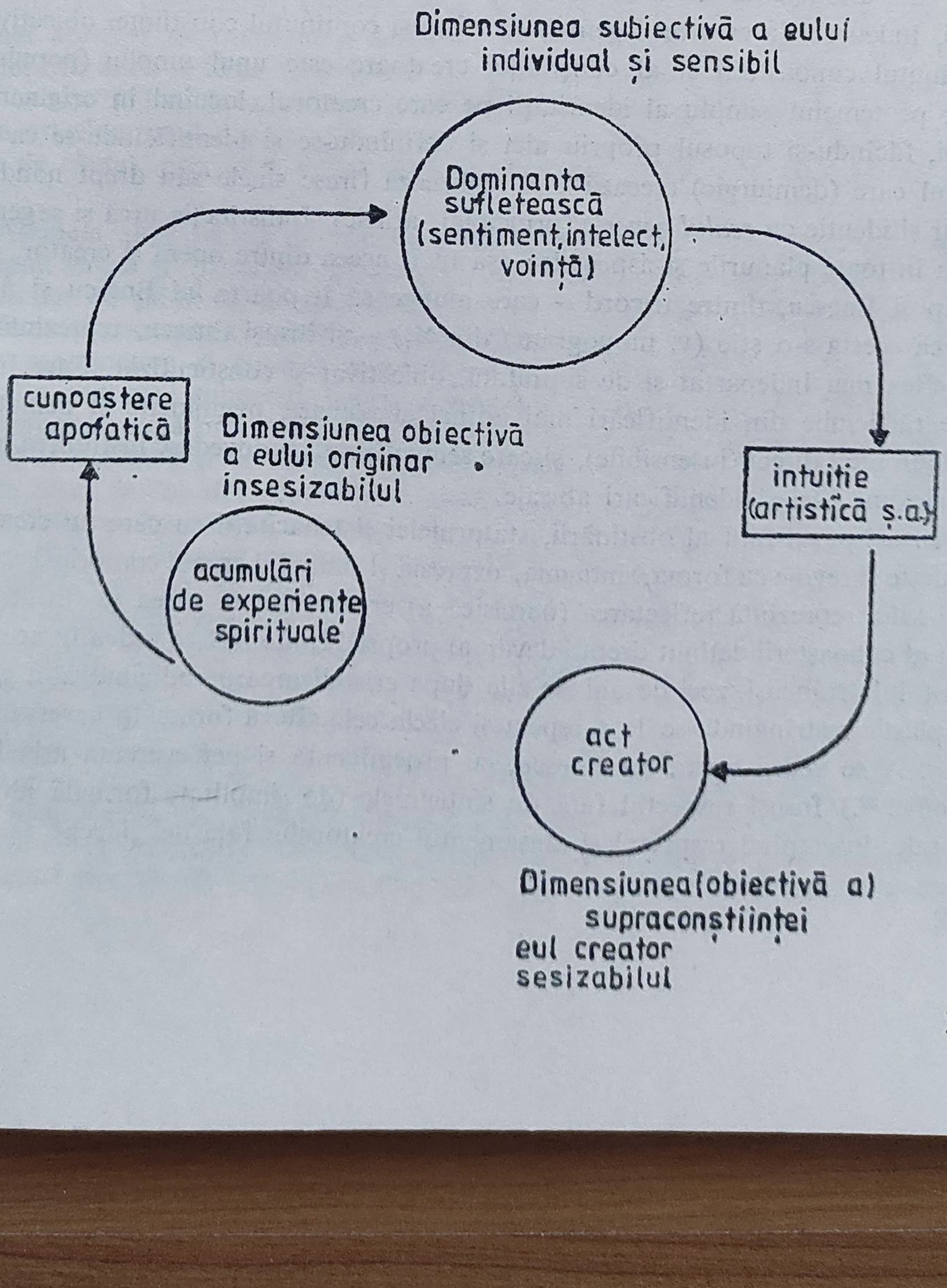
Arheii nu numai se revendică stratului adevărului fiinţei, ci şi — ei înşişi — îl realizează. „Realităţi ultime“ şi „cauze prime“, ei marchează limita superioară la care poate accede gîndirea şi pe care — în efortul cunoaşterii — o atinge filosofia („ştiinţa care contemplează direct cauza realităţilor“). Arheii muzicali ai lui Enescu nu reprezintă decît ipostaza, replica şi formalizarea muzicală a arheilor şi — în virtutea semnificaţiei lor de valabilitate universală — demonstrează accesul, creatorului nostru la şi familiaritatea sa cu înţelepciunea sophianică, care este *starea de revelare a adevărului aletheic*. Ne-am folosit pînă acum de termenul intuiţie, însă pentru a numi acea formă de cunoaştere cu care se însemnează acest acces, întrezărire a *fiinţei-întru-neascundere*, el — prea lax — nu ne mai poate fi optim. (Cu toate că i s-au dat intuiţiei şi definiţii, asemeni aceleia a lui I. M. Lotmann, care se apropie foarte mult de obiectivul şi problematica „cunoaşterii“ noastre: „acea cunoaştere care nu constituie rezultatul unor construcţii logice, ci apare sub forma de contemplare nemijlocită /.../ sau de concluzie nemijlocită a minţii [21].) Fiindcă intuiţiei i s-au conferit conţinuturi şi funcţii prea contradictorii şi derutante (ca acelea bergsoniene în care intuiţia semnifica o cunoaştere lipsită de raţionalitate, chiar învrăjbită acesteia), accentuăm că această cunoaştere „absolută“, „eternă“ şi „ultimă“ dovedită de arhei îşi revendică o natură care depăşeşte calitativ raţiunea; o survolează hyperionic — este adică „pe deasupra mergătoare“ acesteia — situîndu-şi şi definindu-şi conţinutul noologic ca supraraţional, în sensul de „deasupra“ sau „dincolo de“ (sensuri pe care *supra-* le deţine prin *Uber*) conţinutul pe care l-ar putea întreţine discursul liniar al ratiocinativităţii. Intuiţia este scoaterea la lumină, dar a unui conţinut deja şi anterior elaborat; intuiţia este deja o mijlocire, o scoatere înafară şi amplificare a unei rezonanţe afective şi o punere la lucru a intelectului, o antrenare a totalităţii psihospirituale în urma maturizării şi irumperii nemijlocitului realizat în adînc. Există deci înaintea intuiţiei, şi fundament al acesteia, o formă de cunoaştere care ia naştere în straturile cele mai adînci, originare ale eului, şi pe care cel mai corect ne pare să o denumim *apofatică*.

O atare formă de cunoaştere aletheică: „directă, nemijlocită“, o reprezintă arheii. Iată de ce vom completa acum şi vom nuanţa procesul creator abia creionat pînă mai înainte. Vom spune de aceea că ecuaţia înaintării progresive de la prima realizare, elementară a adevărului aletheic (recunoaşterea fiinţei) şi a înaintării de la conţinutul cunoaşterii primordiale, apofatice (ideea nenăscută, adică cea care nefiind formulată şi neavînd alt adevăr şi conţinut afară de acela că „ceva există“, face parte dintre realităţile imponderabile ale noeticului, de unde şi părelnicia cea falsă a inexistenţei sale faţă de concret), deci înaintarea de la acest „început al înţelepciunii“ şi pînă la *semnul artistic* (operă sau element structural artistic) mediat de intuiţia care face posibil actul creator, poate fi rezumată în cinci timpi principali. Iată cam cum urmează desfăşurarea lor.

Mai întîi, acumulările succesive ale unor experienţe (de orice natură şi sursă obiectivă ori subiectivă, dar) cu rezonanţă spirituală, de conştiinţă, gestează, sedimentează şi astfel condiţionează iniţierea şi elaborarea cu totul inconştientă, incontrolabilă a unui fond de cunoaştere. Vom numi *apofatic* acest conţinut (moment secund al unei procesualităţi abisalice), care însă nu intră sub stăpînirea şi valorificarea conştientă a psihismului şi nu se dovedeşte drept conţinut şi stil de cunoaştere decît în momentul cristalizării a ceea ce s-a numit „dominantă sufletească“. În acest moment terţ intervine profund subiectivitatea care remodelează sau constrînge

achizițiile primordiale ale fondului apofatic. Important este însă să reținem că acest conținut de cunoaștere impalpabilă stă la baza *rezonanței* sensibile, emoționale, la „trezirea" subiectivității și la instalarea ori impresionarea „dominantei sufletești". Din cadrul acesteia din urmă izbucnește ceea ce s-a numit „intuiție artistică", adică descoperirea nu a conținutului prim al expresiei ci a formei sale prime de ființare, de exprimare artistică. Deci intuiția (artistică) joacă un rol de mediere, a conținutului către formă; ea stă în faptul că o dominantă sufletească, în preajma căreia (prin intelect) există și secretul sau tehnica gîndirii prin analogie, adică a formalizării (punerii în expresie, în limbaj,) devine fermentul ce încheagă tot mai mult și favorizează germenele unei idei care de altfel i-a determinat și ei vibrația, punerea în mișcare și care se cristalizează drept conținut și contur al conștiinței. Acest conținut de cunoaștere, favorizat între dominantele conștiinței, va fi legat de un semn, de o imagine concretă și echivalentă (substituentă) proprie limbajului obiectiv, artistic, de către intuiție. Prin urmare ceea ce reprezintă „revelația" este tocmai descoperirea semnului, a mijlocitorului între conținutul subiectiv, de conștiință și realitatea obiectivă, a materialității limbajului de înstructurare; reprezintă aflarea formei comunicabile (arheu, discurs rațional și noțional etc.). Nu un *conținut* de gîndire este sau aduce intuiția deci, ci mecanism de formalizare. Este scînteia și iluminarea (momentul patru), a ceea ce poate să prindă chip, a ceea ce prin ea își primește (își întrevede) forma de comunicare (momentul cinci, al trecerii la actul obiectiv al creației). Intuiția este aceea a șansei de a se obiectiva a unui conținut dobîndit la origine nemijlocit, apofatic.

PROCESUL GENEZEI INTERIOARE A OPEREI DE ARTĂ



Lucrînd cu realităţi infinitezimale, psihologia artei aproape atinge tărîmul metafizicii operei.

4. Perspectiva enesciană a gîndirii arheilor

Însemnînd subiectivitatea şi configuraţia eului, acea dominantă spirituală, condiţie şi disponibilitate generală rămîne ca faţă de respectivul semn, reflectare şi reprezentare materială a ideii sinelui, să se comporte ca în faţa oglindirii de sine, ca în faţa imaginii unice, fidele, identice pe care o poate avea despre sine. Şi da fiind că omul se regăseşte pe sine ca fiinţă liberă şi universală în arhei, pe locul — odată descoperit — al arheilor, eul creatorului îşi va fundamenta şi stabili cea mai deplină definiţie şi cel mai intim cămin. Iată de ce se abandonează şi Enescu acestora şi se consacră „rostirii“ cu arhei; iată de ce el îi descoperă, îi aplică şi îi „explică“ (prin ilustrarea disponibilităţii lor variante) cu atîta febrilitate şi perseverenţă.

Spuneam la un moment dat că arheii structurează, populează *eul originar* (prin care esteticianul Liviu Rusu numea instanţa cea mai profundă a personalităţii) şi, îndeosebi la creatorul genial, dau însuşi conţinutul conştiinţei obiectivabile. Conţinutul cunoaşterii şi al conştiinţei creatoare este unul umplut (populat) de arhei pe temeiul simplu al identităţii pe care creatorul, locuind în originaritatea fiinţei, făcîndu-şi toposul propriu aici şi definindu-se şi identificîndu-se ca Real, „realul care (demiurgic) creează“, el realizează firesc sinele său drept nondiferit, unitar şi identic cu *realul generic* (principial, arheic). Indistincţia urcă şi se generalizează în toate planurile şi aspectele; aşa încît aceea dintre operă şi creator, dintre Oedip şi Enescu, dintre tricord — care ajunge să îi poarte lui Enescu şi numele fără ca acesta s-o ştie (v. monograma din X_1) — şi însuşi Enescu, reprezintă doar un reflex mai îndepărtat şi de suprafaţă, obiectivat şi conştientizat. Care însă îşi trage rădăcinile din identificări mai adînci şi plenare, nemijlocite şi nemateializabile în mod direct (insensibile), şi care semnalizează şi dovedesc instituirea acestor globale unificări şi identificări abisale.

Însuşi purul fapt al obstinării, statorniciei şi tenacităţii cu care un creator îşi şlefuieşte şi revine cu forma, sintagma, expresia şi simbolul care îi comprimă „ideea“ vieţii sale, reprezintă reflectarea (narcisică a) creatorului în ideea sa, în acel conţinut al cunoaşterii deţinut drept adevăr al propriei fiinţe. (A se vedea în acest sens opera lui Brâncuşi, zeci de ani de zile după cristalizarea paradigmatică a geniului său plastic restrîngîndu-se la a repeta şi cizela cele cîteva forme în care se statornicise. A se vedea opera lui Enescu, cu proeminenţa şi perseverenţa arheilor să melodici [22].) Însuşi respectul faţă de sintagmele (de simplitate formală ale) creaţiei sale, însemnînd respectul şi ataşamentul creatorului faţă de „ideea“ sa ca rod

al experienţei şi sensului de viaţă, este ceea ce se recunoaşte în aceeaşi şlefuire şi revenire a lor. Noi, recunoscînd obstinarea, variaţia şi şlefuirea sintagmelor enesciene, identificînd prezenţa insistentă a arheilor, vom încerca drumul invers, de regsăire a ideii, viziunii despre lume, a intuiţiei gnoseologice cît şi a determinaţiilor spirituale referente „ideii“ (sau „intuiţiei“, conţinutului de cunoaştere apofatică), a sophiei pe care arheii o ascund, înlocuindu-i cu fiinţa lor şi reprezentîndu-i determinaţiile prin laconismul lor de simboluri, de imagini abstracte şi aforistice.

Orice cunoaştere apofatică şi orice realizare a adevărului, care înseamnă la rîndul său posesiune a adevărului, se declină şi se conjugă în expresii aforistice şi laconice — care reprezintă simboluri, imagini, expresii pe care le iau arheii — invariabil de un semantism polivalent şi universal, pe măsura puterii de valabilitate şi de universalitate, de instituire pe diferite niveluri, a adevărului. Polisemia („deschiderea“ şi disponibilitatea) arheilor ne permite să apelăm la o comparaţie (sumar valabilă, dar sugestivă). Formulele simbolice şi oraculare (pythiace) nu erau „vagi“ pentru cei din vechime şi nici doar ambigue. Ci revelate fiind, glas de adevăr şi din adevăr izvorînd, ele erau (de fapt), de acea omnisemanticitate, de acea universalitate funciară şi intrinsecă pe care o deţine generalitatea numită Adevăr, în absoluitatea lui de dual (consîngean arheic) al Fiinţei. Fiind o închidere, o epitomă din punct de vedere formal, arheii sînt în acelaşi timp o deschidere (şi disponibilitate) din punct de vedere semantic. Ei realizează schema (în înţeles heideggerian a) fiinţei (Dasein). Înţelesul lor e intraductibil tocmai deoarece arheii au chipul şi asemănarea (caracterul) in-de-finibilei şi in-definitei Fiinţe. Funcţia arheului e cel mai aproape de definiţia şi definirea Fiinţei. (Chiar şi Omul, nu este Fiinţa şi Adevărul decît judecat în calitatea de *ipostază umană a arheităţii, a „măsurii celor ce sînt“*). Iată prin urmare, în deschiderea şi disponibilitatea inclusiv semantică a arheilor, unul din primele riscuri şi poveri care planează asupra a ceea ce avem de căutat, prin intermediul arheilor enescieni, dincolo de simbolul lor scriptic.

Asemeni altor forme arheale de gîndire şi expresie, ca simbolurile, care îşi presupun cauza şi procesele plăsmuirii eludîndu-şi totuşi obiectivele prime (să ne gîndim de pildă că în gîndirea orientală erau excesiv vehiculate nu noţiuni dinstincte şi concepte ci embleme, imagini simbolice, sintetice, ale unor imagini-idei reprezentative şi concret sugestive), şi arheii muzicali sînt realităţi în sine. Sînt, aşa cum mai spuneam, forme autonomizate; nişte insufleţiri care se impun a fi apreciate după propria lor suflare şi nu după „ideile“ din a căror lume (platonică) ar descinde şi ar reifica-o. Fiindcă *imaginca* care pornise prin a constitui sinteza *ideii*, devine din semnificant semnificat şi substituie încorporatul cu sine însuşi. Tocmai din această autonomizare ar decurge un alt risc de a-i „interpreta“, de a-i decoda. Fiindcă această descifrare înseamnă în fond a întoarce însuşi procesul genezei lor, relevînd cauzele care i-au invocat şi i-au întrupat chiar înainte de a se defini (în vreun fel) pe ele însele, restabilind motivele (nedeclarate şi neîntrupate) care le-au provocat întruparea şi cărora arheii le-au dat prima trecere în materialitate. De aici şi caracterul fatal parţial, limitat în dezvăluire al încercărilor interpretative din hermeneutica noastră.

Parţiale rămîn judecăţile noastre şi pentru că decriptarea şi descrierea imaginilor plăsmuirilor arheice reprezintă o lectură de cufundare, de pătrundere *în* obiectul lor — simbol şi semn. Şi, după cum ştim, „unul şi acelaşi semn poate fi citit în mod diferit la diferite niveluri. Una şi aceeaşi expresie capătă un conţinut diferit la niveluri diferite ale sistemului. Din care pricină, mişcarea către adevăr nu este

o trecere de la un semn la altul, ci o adîncire în semn" (I. M. Lotmann) [23]. Pe de altă parte, prezența constatabilă a arheilor nu ne oferă și elemente de pornire, puncte de reper, ci (ca în peisaj) doar imaginile statornicite, prin care arheii subzistă fără a destăinui viziunea — deja sintetizată — despre lume, ideea apofatică dobîndită de către artist. Arheii doar *sintetizează* un univers *stabilit*, și nicidecum nu *ilustrează* un proces, o dialectică a cunoașterii; ci o definiție rezumativă, concluzivă a acestora. Finalitatea pe care ei o reprezintă, o semnalează și demonstrează, o exprimă deci substituind-o, ascunde un proces adînc de cunoaștere interioară și în care tocmai obținerea, geneza sa constituie adevăratul conținut filosofic. Dar acesta ne este ocultat. Iată de ce efortul nostru de decriptare este sortit astfel caracterului sugestiv și introductiv.

*

Leitmotivele enesciene nu au acel rol wagnerian care dublează ostentativ și reprezintă (reproduce?) identitatea nominală a personajelor, prin descrieri „veriste" și facile ale caracterelor lor. Nu! La Enescu formulele muzicale leitmotivice recompun existența, povestea vieții, ființa personajului în ceea ce prezintă (acestea) esențial; nicidecum la modul lor concret, evenimențial, faptic ci la modul fenomenologic de dezvăluire, la nivelul ideatic și esențial de comprehensiune și conceptualizare a ansamblului de *mesaj existențial de natură filosofală*. Ele prezintă ceea ce personajele posedă esențial, condițional și categorial în ele și pentru mesajul existenței. lor. (Chiar autorul menționează cu privire la forma sonoră scontată. „Căutam expresia și stilul care se potriveau mai bine cu *firea* [s.n.] mea și cu aceea a personajelor mele".) Leitmotivele nu reprezintă deci — așa cum s-a spus — „întruchiparea muzicală a nenorocirilor prevestite, a suferințelor îndurate de Oedip, a surghiunului, pribegiei și, respectiv al raptului" (caracterizare făcută primei teme a prologului din opera *Oedip*, în funcție de locul — de pe parcursul desfășurării acțiunii — unde ea se impune ca leitmotiv) [24]. Ele nu reprezintă nici măcar gînduri, stări psihologice, sentimente permanente și definitorii, note de caracter (legate, cum s-a mai spus și stabilit — de ideea de implacabil, destin, înfrîngere și victorie etc.). Dacă ar fi așa, Enescu ar fi atunci un descriptiv, un ingenios și subtil redundant. Dar el este un rațional, un filosof, egal sistematic și stihial, prea concret și prea abstract deodată; geniul său este re-creator, plăsmuitor. La Enescu leitmotivele „povestesc" reflexul interior, pe plan afectual și de gîndire, subiectivarea și trecerea *înțelesului lor* în orizont de reflecție analitică și sintetică, de filosofie. În loc de a sugera naturalist evenimente, fapte, întîmplări sau rezultate ideatice a acestora (victorie, înfrîngere, destin, incest etc.), aceste leitmotive de mare abstractitate reprezintă elemente de atitudine conativă și de viziune asupra lumii, atitudine și viziune care constituie rodul totalizării interioare a tuturor acelor evenimente existențiale, întîmplări fapte. Teme muzicale fiind, leitmotivele enesciene sînt în același timp — și în aceeași măsură, chiar și în absența elaborării intelectuale — teme filosofice. Ele prezintă ceea ce personajele posedă ca esențial și mesaj de conștiință.

Să luăm, spre exemplu, motivul X_7 (secundă mică + cvartă mărită în coborîre). El împînzește întreaga țesătură a capodoperei *Oedip*, exact cu aceeași insistență (poate mai bine zis omniprezență) cu care destinul urmărește și angajează, marchează orice fapt din real, și cu care toate din cele ale omului îi poartă pecetea propriei libertăți și necesități (a acestuia), propriilor calități și determinații. O persistență asemeni aceleia cu care toate dintr-ale omului își marchează și dețin

cauza (sau condiția) în măreția și acuitatea cunoașterii, conștiinței omului. Asemenea asociații indicibile se adaugă și revendică drept conotații proprii, indispensabile, ale ideologiei sintacticii muzicale enesciene. Dar — ca să revenim — dacă abia odată cu opera *Oedip* motivul x_7 și în general structurile tricordice își capătă recunoașterea temeiului lor ideatic, recunoașterea cauzală, motivațională, conceptuală a simbolului său, însemnează oare că înainte (și după operă, în afară) de *Oedip*, cînd x_7 și clasa lui tricordală fuseseră (și vor reveni) deplin elaborați, nu deținuseră aceeași valoare, funcție și substanță semnificativă? Bineînțeles că da! Ne ghidăm în extragerea acestei concluzii, și în fixarea sa ca principiu și cheie, după accepțiunea logică conform căreia în condiții identice de proiectare, generare și obiectivare, aceeași (micro)structură stilistic-formală își revendică și poartă același conținut. Așa cum vom vedea, ideația pe care Enescu le-a conferit-o acestor motive în plan metatextual odată cu *Oedip*, și pentru a fi susținută la acest nivel material (infratextual), se răsfrînge și asupra celorlalte apariții ale acelor motive consacrate. Piatră unghiulară și cheie de boltă a întregii creații enesciene, opera *Oedip* constituie încoronarea, apogeul și totodată dezvăluirea și relevarea inclusiv a temelor și motivelor aceleași creații de o viață. Ea prezintă deodată, adunate într-un singur loc semnificațiile întregii creații, legîndu-le și identificîndu-le cu acelea ale paradigmelor și sintagmelor de lingvistică muzicală arheică. Atotprezența și variabilitatea formulei tricordale enesciene (X) în creația geniului de la Tescani, dovedește și reprezintă unitatea acelorași teme ideatice pe parcursul întregii creații. Pornind în principal de la leitmotivica enesciană și de la semnificațiile și conotațiile ideatice pe care arheii melodici și le dezvăluie cel mai clar odată cu opera *Oedip*, noi vom încerca în continuare să descifrăm și să interpretăm o parte din fondul ideogramelor muzicale enesciene.

5. Introducere în semnatica arheică și în hermeneutica arheilor enescieni

În urma analizei ipostazelor și a conotațiilor simbolice de care se leagă articulațiile multiple, ininventariabile ale acelor sintagme arheice enesciene, ne-am convins că prezența și stilistica pe care această prezență o determină trădează un acut spirit filosofic; un spirit ascuns ca idee și încifrat ca discurs înlăuntrul morfosintacticii muzicale. Prin simbolismul lor, ideogramele muzicale care alcătuiesc în mod fundamental acest discurs dețin și constituie aglomerări seminale care permit inițierea unor edificii conceptibile și traductibile și pentru limbajul gîndirii discursive, noționale. Iar în acest sens, și în virtutea acestui fapt, a (re)gîndi în termeni ceea ce se gîndește și se exprimă în criptogramele muzicale (ale arheilor melodici) este un fapt cît se poate de firesc și obiectiv, posibil.

Elementele enesciene de structură devin, grație calității specifice a arheilor, elemente de semnificare; în spatele fiecărora — din cele care și în măsura în care se dovedesc arheale — am fi putut găsi ascunse intenții de principiu și de concepere, de viziune asupra lumii muzicale și, in extenso, asupra problemei și universului uman, asupra existenței și existării în general. Aspectele și elementele de lingvistică și semiotică (pur) muzicală pot fi puse — îndeosebi acum, în cadrul artei enesciene — în asociere cu altele de natura și conținutul gîndirii filosofice. Fiindcă (vor nu vor, se acceptă sau nu, se știe sau ba) microelementele, ideo- sau criptogramele arheice

poartă înscrise în ele asemenea elemente şi conţinuturi ca pe un cod genetic, ca pe (în spirit platonic vorbind) o idee a materiei, (aristotelic) ca pe o exigenţă a formei. În felul acesta se justifică ele pentru faptul de a fi reprezentative implicit pentru asociaţii cu sensuri filosofale.

*

Cum am văzut deja, în cadrul arhealităţii enesciene forma arheilor muzicali, „imaginea“ lor materială (sonoră) era aceea a unor — după o expresie a lui Constantin Brăiloiu — „embleme ale vieţii anterioare a muzicii“. Realitatea şi conţinutul dat de această „viaţă anterioară“ şi colectivă, primordială şi universală a muzicii nu au fost lăsate pe de-a-ntregul a se actualiza automat, sub forma citatelor de arhetipuri, ci au fost supuse efortului conştient de replăsmuire şi experienţei psihospirituale creatoare a geniului nostru. Prin acest act, arheii dobîndeau nu numai forme, variante şi ipostaze noi ci inclusiv conţinuturi şi semnificaţii reînnoite, contemporane; timp în care aceste conţinuturi contemporane ale cunoaşterii şi semnificaţiile intelectibile căpătau, graţie arheilor, certificatul şi prestanţa adevărului, autenticului, esenţialităţii şi perenităţii. Adică un certificat şi prestanţă arhegetică sau arhontică — am putea spune.

„Viaţa anterioară“ a muzicii, ale cărei supravieţuiri la constata Brăiloiu în domeniul sistemelor melodice (prepentatonice şi pentatonice) sau în cele ritmice (universalitatea ritmului bicron copilăresc), are drept conţinut mai pregnant, arhei şi imago, figuri emblematice şi tipare preexistente: motivele princeps ale bicordului (două sunete/un interval) şi tricordului (trei sunete/două intervale). Universalitatea şi primordialitatea acestora e probată de repertoriul infantil şi de folclorul primitiv, ele însele, universalităţile şi primordialităţile (muzicale) cele mai concludente. Bitonul şi tricordul enescian prin urmare provin, preiau şi refac „viaţa anterioară“, arhealitatea muzicală. Noi vom insista mai mult asupra acestor arhei tocmai pentru că ei sînt cei mai reprezentativi (şi elocvenţi ni se par) inclusiv pentru tărîmul ideatic în care se dezvoltă.

Formulă melodică stilematică, arheul tricordului enescian este o engramă şi o plăsmuire interioară care tematizează, ca o idee chintesenţială, gîndirea muzicală a creatorului. Acest motiv preexistent este deci definitoriu pentru structura sa umană; şi, anticipînd, vom spune că această întipărire ubicuă nu reflectă şi dovedeşte altceva decît existenţa tiparului întregii condiţii umane, pe care — cum spunea Montaigne — fiecare om îl poartă în sine. Arheul tricordului enescian nu este altceva decît un asemenea tipar-viziune. Laconismul său de simbol reclamă şi reprezintă o idee aforism, o imagine de tip sumă a experienţelor de conştiinţă. Este rezultatul acumulării, comprimării şi cristalizării lor într-o imagine/idee dominantă. Şi în felul acesta: o rezumare, o abreviere, epitomă a unei întregi viziuni despre lume, despre om — la George Enescu. Faptul este uşor inteligibil dacă recunoaştem că omul, purtător al tiparului abreviat al condiţiei umane, poartă în sine şi ideea, fundamentul, relevat afectiv, intuitiv ori logic al unei structuri a conştiinţei, reprezentabilă într-un (singur) semn. Şi că, reprezentabilă metaforic, alegoric, mitic, abstract, această formulă a cunoaşterii de lume aflată în sine este totdeauna o ideogramă, un microtipar expresiv aforistic. (Relaţia nu trebuie să ne surprindă. Oare nu tot aşa, pentru gîndirea brahmană, lumea, principiile ontologice şi gnoseologice deveneau reductibile — şi reprezentabile, puse în expresie — la cîteva simple şi unice silabe şi sunete, numite mantre?) Tricordul enescian îşi revendică proprietatea de a fi un atare *imago mundi* şi de a deveni şi exprima aici

un *imago homini*. Şi încă, imaginea sinelui personal enescian cît şi a celui uman în general. Deci această schematică formulă ţine un loc şi are o funcţie, valoare şi semnificaţie de idee redusă la simbol, la o imagine mentală, sintagmă filosofică. Noi vom începe decodificarea lui reluînd anumite aspecte de semiologie pe care le anunţasem şi iniţiasem deja în capitolul trecut, însemnîndu-ne cu ele drumul parcurs [25].

Am insistat la un moment dat asupra semnificaţiilor teoretice şi istorice ale intervalului de cvartă, apoi asupra importanţei sale în creaţia enesciană, asupra culmii elaborării tricordale pe care (ca cvartă mărită îndeosebi) o reprezintă, asupra enigmaticei sale ubicuităţi enesciene. Abia acum este însă momentul să îi subliniem relevanţa ultimă pentru semiologia enesciană esenţială.

În sistemul numeric şi în acela sonor octavian, elementele fundamentale nu urcă mai departe de cvartă şi de geamăna sa cvinta. Mai sus, toate cifrele, respectiv intervalele care apar în scară îşi dovedesc originea aglutinantă, extragerea şi prelungirea entităţilor lor din primele patru fundamentale. Tot ceea ce urmează după patru, cvartă sau tetradă (! a se vedea speculaţia pitagoreică) provine din cumularea cifrelor (în sistemul numeric), din răsturnările intervalelor precedente (în sistemul sonor) şi din adiţionarea şi metamorfozarea simbolurilor şi semnificaţiilor principiale precedente (în numerologie şi aritmologie). De altfel şi Leibnitz afirma că urechea umană nu numără decît pînă la cinci. Cît priveşte sistemul sonor european, temperat şi heptatonic, singurul „dialog“ (în cadrul acestuia) asupra independenţei şi autonomiei întregului ei îl poartă cvarta cu cvinta. Într-adevăr, avînd funcţii echivalente şi semnificaţii cu valori asemănătoare, comune, cvarta şi cvinta în mod real nu fac altceva decît să centreze împreună sistemul, şi să „stabilească“ tonica lui. De aceea ele, din punct de vedere funcţional, valoric şi semantic sînt oarecum interşanjabile. Dacă aşezăm sunetele scării tonale în ordinea acustică a apariţiei lor (din cvintă în cvintă), acelea corespunzătoare treptelor IV şi V au amîndouă rol de dominante (inferioară respectiv superioară); acela ce se află la interval de cvartă — faţa de tonică — se regăseşte la interval de cvintă mergînd în sens descendent, iar sunetul de vîrf al cvintei ascendente este acelaşi cu sunetul aflat în baza unei cvarte descendente. În al treilea rînd, atît treapta a IV-a cît şi a V-a din gamă („subdominanta“ şi „dominanta“) aflate la o cvartă respectiv cvintă superioară sau la cvinta respectiv cvarta inferioară faţă de tonică (treapta I), sînt polii prin care gama şi tonalitatea se deschide către, se învecinează cu sau modulează înspre universul timbral şi spectral, structural şi semiologic al lumilor tonale cu bemoli ori cu diezi. Este adevărat că în teoria tonală cvinta a devenit principalul interval coordonator, dar — după cum am văzut — adeseori cvarta este aceea care se exprimă prin ea, care se lasă substituită. Funcţia suverană a cvintei constituie chiar un fapt derivat; oportunitatea şi optimitatea ei de dominantă putem spune că, istoriceşte, a fost sustrasă cvartei. Deoarece în universul anterior, modal. cvarta constituia un etalon fundamental şi avea exact valoarea şi sensul cvintei din tonal. În fond cvarta este aceea care în orice sistem heptatonic divide şi mediază octava. Grecii antici, şi de la ei pînă la Schoenberg, nu gîndeau altfel sistemul sonor, în teoria muzicală, decît prin, cu şi în tetracorduri; cvarta era unitatea de măsură (şi deci cifra patru avea maxima unitate autonomă) în modalism. Sistemele şi modurile antice şi medievale nu erau conceptibile fără (altceva decît) 4 + 4. La George Enescu noi am putea remarca atît o sumară dar sesizabilă operaţie de ambiguizare a celor două entităţi şi intervale principale 4,5/ cvarta şi cvinta, o oscilare în privinţa importanţei lor şi o egalizare funcţional-semantică a acestora, cît şi, fapt ce va prevala şi se va impune, o operaţie de rea-

bilitare și obstinare a cvartei ca entitate melodică, reprezentativă. În cadrul familiei tricordale a arheilor X noi am putut observa prezența amîndurora dintre entități: în x_7 de pildă ambitusul întregii formule era de cvintă iar intervalul caracteristic era acela de cvartă mărită (4+). Apoi, am văzut, cvarta se impunea preponderent în cadrul celulelor arheice bicordice (ca interval singuratic sau repetat identic din punct de vedere cantitativ) în timp ce nu prea am găsit cvinte goale în discursul melodic la Enescu. Oprindu-se întrebător asupra cvartei și cvintei Enescu prin urmare s-a oprit asupra modului de concepere, de gîndire (muzicală dar nu numai ci asupra modului *principial* de gîndire) specific europeană. Și alegînd cvarta între orice alte elemente hotărîtoare asupra ordinii structurante a lumii sonore, Enescu face încă o dovadă de conversiune, de retroversiune la sursele pretonalului, ale *dat*ului muzical.

De pe urma lui Theon din Smirna știm că „pitagoreicii considerau toți termenii seriei naturale a numerelor drept principii, în așa fel încît de exemplu trei (triada) reprezenta principiul treiurilor printre obiectele sensibile iar «patru» (tetrada) principiul tuturor patrurilor etc.“ [26]. În virtutea aceleiași (etern valabile) opțiuni gnoseologice, considerăm și noi că cvarta și ea se supune și reprezintă (în muzică) normele și valențele „principiale“, simbolice ale tetradei aritmologice În cadrul acestei simbolistici universale cifra patru semnifica (fiind asociată cu) natura, pămîntul și luna, măsura și fazele ciclurilor cronologice, anuale, istorice și terestre (punctele cardinale secționare ale spațialității, anotimpurile, elementele primordiale, tot ce delimitează terestrul), forma și categoriile (spațiul, negația, limitația, accidentul, ordinea și echilibrul static) [27]. „Izvor și rădăcină a veșnic curgătoarei naturi“, cum stă scris în *Versurile de aur* (nr. 48) ale pitagoricienilor, ca și la Jamblichos, despre principiul oricărui patru, tetrada, aceasta prezidează inclusiv la alcătuirea „sufletului nostru“ (inteligență, știință, opinie/gîndire și simțire — enumeră același Jamblichos). În numerologia pitagoreică, în cadrul numerelor figurate, triunghiulare, tetrada obținea și reprezenta *Tetractys*-ul, un simbol numerico-geometric al decadei (10). În calitate de număr pur, divin, decada însemna simbolul deplin (și „cheia“) Universului, Armoniei și Divinității. Nicomach comenta decada drept „un canon pentru toate (. . .) și din această cauză lucrurile, din cer pînă la pămînt, au, pentru ansamblurile și părțile lor, raporturi de concordanță bazate pe ea și ordonate după ea“ [28]. Numai că, considerau vechii greci, virtualitatea numărului 10 se găsește în 4 și în tetradă. Prin urmare cifra 4, la fel ca și cvarta muzicală, în calitatea sa de tetradă, consemnează același simbol plenar al ontologiei, al existentului dat ca atare: al Ființei (ceea ce este; Da-Sein: ființa-aci, l'etre-la). Datorită numerologiei, cvarta poate fi luată drept un simbol pur al ontologicului. Fiind descoperită, păstrată și edilitată la Enescu în mod panstilistic și stilematic, ca atare, ca simbol tetradic rămîne și aici. Reținînd deci tocmai expresia tetradei Enescu își consacra astfel intenția și conținutul (apofatic) de a face temă (sau operă) de filosofie centrată pe probleme de ontologie și metafizică. Evocînd și utilizînd cu atîta insistență cvarta, păstrînd deci tetrada ca pe un concept fundamental, concepția sa nu se opune deci faptului de a fi al existenței; în filosofia sa deci el nu tăgăduiește și nu afectează valoarea ontică, realul, existentul ca existent, opunîndu-i vreo altă realitate și definiție. (Lucrul acesta din urmă s-ar fi întîmplat dacă Enescu ar fi ales și ar fi reușit să impună un alt simbol, ar fi „forțat“ vreun alt arheu să poarte reprezentanța naturală a lui patru, a tetradei și deci a cvartei.) Atît doar că Enescu ne arată altfel această realitate, această existență. El o vede și o reprezintă cu o altă fire, lărgită, și prin alt mod al ei de a fi; și care — vom vedea — înseamnă o față și o fire mai veridică a Ființei.

a existentului. Toate acestea, prin calitatea deosebită pe care Enescu o oferă tetradei sale.

Față de starea ei de grație, aceea perfectă, cvarta lui Enescu nu prea e deloc ortodoxă, perfectă; arareori, foarte arareori (în lucrările de mai mare maturitate) ea rămîne perfectă. Cel mai adesea este mărită. Calitatea acestui interval este, am spune noi, irațională (din punct de vedere „ethic") și totodată (din punct de vedere strict aritmetic) reală. I-am spus irațională fiindcă e inconformistă și nu în sensul că ar avea ceva negativ, ci, ca în matematică, în sensul că e *altfel*, e alta, ne-„căpătuită", un patru cu un șir nesfîrșit de zecimale neperiodice, un patru nepatru, excentric, mai mare decît își poate permite în mod firesc (în muzică) cifra patru. Este un patru care și-a ieșit din minți, mai exact, din *fire*. A rămas, din punct de vedere logic, absurd și paradoxal, într-un fel: suspendat între 4 și 5. Cvarta specific enesciană este alterată, este cvartă mărită.

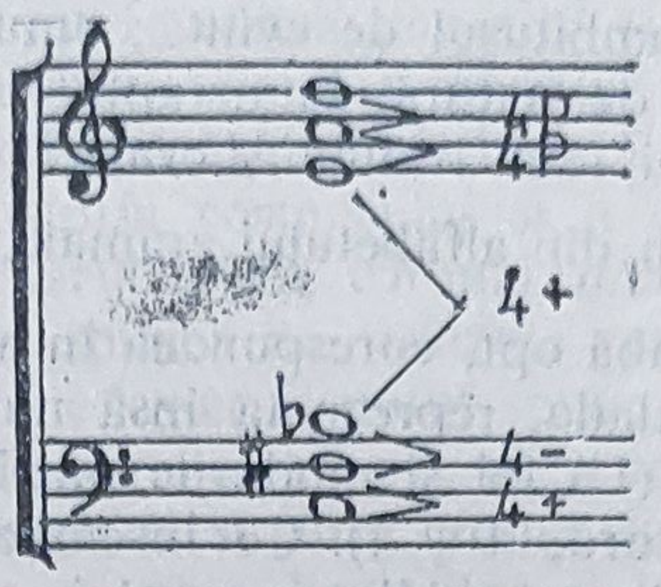
În genere, alterarea lucrurilor perfecte este cel mai grav lucru cu putință. A celor ce n-au fost niciodată perfecte ci calitativ mediocre și confuze (ambigue), hibride sau larvare, mari sau mici, degradarea ori emfaza lor nu a constituit niciodată un pericol, un fapt atît de tulburător, de îngrijorător. Nimic însă nu e mai dureros ca spectacolul ieșirii, alterării lucrurilor așezate, statornicite, consacrate, fundate în starea cea mai de grație, de inalterație, de invulnerabilitate funciară și exemplară; aici, tocmai starea aceea a *perfecțiunii*. Așa ceva se întîmplă și se înseamnă și cu alterarea intervalelor (-entități numerice) în muzică. (Ne gîndim întotdeauna la realitatea muzicală din lumea teoriei clasice, tonal-modale și temperate.) Oricare alte intervale din afara celor perfecte (secunda, terța, sexta și septima, intervale prin definiție și prin firescul lor obiectiv — mari sau mici) în cazul modificării lor calitative, al alterării prin intermediul diezilor sau bemolilor, nu afectează decît calitatea și caracterul gamei și tonalității, plasarea lor într-un orizont sau în altul (major sau minor, alterat, cromatizat etc.). În schimb alterarea intervalelor perfecte (prima, cvarta, cvinta, octava) aduce gamei, modului sau tonalității alternativa de a fi sau a nu fi. Nu numai că ea distruge identitatea gamei ci scoate din sistem (tonal, diatonic, funcțional) întreaga scară sonoră care le înregistrează și găzduiește; distruge sistemul însuși. Într-o altă ordine de idei, să reținem și că, între intervalele caracteristice (mărite sau micșorate), cvarta mărită deține o poziție specială. Orice alte intervale de acest gen, disonante deci, pot fi ascultate, determinate și interpretate enarmonic, devenind astfel intervale cu valori, calități și sensuri consonante, nealterate (mari sau mici). Așa de pildă prima mărită sau micșorată, semiton este un fel de secundă mică totuși; cvinta alterată suitor se confundă cu o sextă mică iar secunda mărită sună ca o terță mică. Din răsturnarea, și ea foarte frecventă la Enescu, a acestor intervale alterate (caracteristice) și disonante, rezultă iarăși entități — receptate/interpretate enarmonic — întotdeauna consonante, diatonice. Astfel octava micșorată pe care o obține răsturnarea primei mărite este de fapt o septimă mare; secunda mărită (= terță mică) va genera o septimă micșorată ce arată (sună) exact ca o sextă mare etc. Singură doar cvarta mărită, în ciuda enarmoniei, în răsturnare sau nu, rămîne același interval, sinonim din punct de vedere calitativ sau cantitativ, un interval cromatic, caracteristic (alterat), disonant. Cvarta mărită nu mai poate fi interpretată decît ca o cvintă micșorată; iar aceasta nicăieri nu poate fi integrată ca interval constitutiv, natural; este tot o cvartă mărită, (lidiană), Enarmonia sau răsturnarea îi schimbă doar denumirea dar nu-i modifică, nu-i traduce sau neagă cu nimic valoarea și rolul disonant. Doar o transferă tot într-o identitate de sine, cu aceeași funcție, valoare, structură și semnificație. Nimic nu poate avea o imbatabilă și infailibilă disonanță,

nu poate susține și reprezenta mai inviolabil și inatacabil conținutul și ideea de disonanță ca tritonul (cvarta mărită sau „lidică"). Fiindcă mărită, cvarta este o cromatizare infailibilă și intolerantă. Este cea mai agresivă și cancerigenă unitate intervalică din sînul sistemului sonor (clasic). (Să ne aducem aminte că în istoria muzicii această cvartă lidiană a fost elementul principal care a condus la demolarea sistemului și a gîndirii modale, la cromatizare, la descoperirea, impunerea și generalizarea sistemului tonal-funcțional, major-minor). Cînd ajunge astfel, adică mărită, fosta cvartă perfectă nu mai mediază nimic și pe nimeni; eventual, mediază disoluția, dezagregarea relațiilor armonice instituite și ierarhizabile, aduce anarhia și suprema periclitare. Legea modalismului — și în continuarea ei aceea a tonalismului — reprezenta, pentru gîndirea antică, armonia divină. „Nimic prea mult!", obsesia apodictică și esențială a lui Euripide și vechea formulă delphică a întregii sophii, cumpănirea cea bună dintre puțin și mult trebuie să domnească și între sunete. Aici, este vorba de cumpănirea dintre tonuri și semitonuri. Înaintînd pe scara sistemului sonor, după cel puțin două tonuri consecutive este bine ca să urmeze un semiton. Altfel, trei tonuri succesive dau ceva monstruos, demonic: o cvartă mărită, *tritonul*. Este perfectă cvarta cu un semiton pe lîngă două tonuri; o falsă, e ratată aceea cu două semitonuri și numai un ton (cvarta micșorată, care sună de fapt ca o terță mare). Dar este abuzivă, delicventă aceea care are trei tonuri și nici un semiton (cvarta mărită).

Despre tetradă — simbolul oricărui patru, în cazul nostru al cvartei — simbologia antică ne spune că reprezintă contopirea triadei cu monada, a perfecțiunii sacre, a divinității cu creația, cu omul, contopirea idealității cu realitatea, a sacrului cu profanul, a integrității cu individuația și a întregului (Totului), Unului, cu singuraticul, unicul și multiplul: suprema armonie, perfecțiunea cosmică. Așa poate fi văzută, și așa și este, perfecțiunea, rotunjimea și intangibilitatea nativă, echilibrul intern desăvîrșit al cvartei perfecte: trei sunete circumscriind două tonuri, și încă un sunet, un semiton. Dar atunci cînd cvarta și-a ieșit din fire, mărită, excrescența (ontologică!) nu poate să fie decît de partea acelei entități adăugate triadei, de partea acelui mic și singuratic, de partea entității semitonale — măsură a tuturor calităților și cantităților din universul sonor (temperat), așa cum și omul este „măsură a tuturor lucrurilor" din universul existențial, din onthos. Concupiscența, reprezentată de alterarea obeză a cvartei mărite (simbol!) este de partea omului; a omului care ia un mai mare (sau prea mare) loc (în existență), își prelungește și augmentează strîmtul său spațiu (semitonal), prinde valoare și importanță mai largă între limitele ce i s-au dat, care cîștigă amploare și importanță, dezechilibrînd și rupînd comuniunea și omogenitatea internă a lumii, pe aceea a lui cu natura. El este acela care în sînul naturii (în cvartă) sporește natura (cvarta mărită). Elementul luciferic și faustic din lume aparține minții și mîinii omului, este opera sa.

Este nimerit să amintim în acest moment de Skriabin, compozitorul preocupat pînă la obsesie de stufoase idei despre geniu și esența existenței, despre prototipul uman ca destin prometeic. Toate viața sa creatoare și în toate opusurile sale simfonico-orchestrale — în special odată cu *Poemul divin*, *Poemul extazului* și *Prometeu sau Poemul focului* (1910) — acest compozitor cu extrem de adînci preocupări de speculație filosofică, a fost urmărit de ideea închiderii viziunii sale metafizice și de finalism antropologic într-o sintagmă muzicală de maxim laconism și hiera-

tism. Rezultatul îl constituie acel faimos „acord prometeic“, care constă dintr-o suprapunere de cinci cvarte, între care două mărite și una micșorată la baza, și două perfecte abia la vîrf.



Bizarul (?) acord al lui Skriabin, aglomerînd cvarte, afirmă că în structura abisală a omului, cu acele cvarte alterate, hybris-ul este acela definitoriu; compozitorul a intuit cvarta ca simbolul autentic pentru conținutul (apofatic) al viziunii sale. Ideea hybrisului, a depășirii limitei și normei natural-ontice, a desmărginirii și sfruntării legilor extra-umane își are și la Enescu reprezentările sale; și faptul că ea tematizează tot mai pronunțat — cu timpul — conținutul de formalizat, de ilustrat în lucrările sale muzicale poate fi identificat în cadrul mai multor aspecte ale expresiei și limbajului tehnic. Hybrisul este acela care obține *abrupțiunea și verticalitatea* de-a dreptul demonică (luciferică) a melodismului enescian de maturitate; principiul său șade la baza dinamo-cinetismului de parcurs aproape brownian și atonal-dodecafonic al dezvoltării melodice, acel trascu saturat de formațiuni motivic-celulare, desele mutări la octavă ale unor sunete și desele cromatizări făcute (în interiorul unor motive) pentru a evita cu orice preț cumințenia vetustă și cumsecădenia anacronică a liniilor în scară, arpegiu etc. Discursivizat în felurile acestea, hybrisul este însă evident încifrat — în modul cel mai laconic — și în cadrul cvartei mărite caracteristice tricordului x_7.

Epocalei descoperiri a cvartei perfecte (în istoria dezvoltării limbajului muzical, cît și în istoria teoriei muzicii), George Enescu o impune pe aceea ostentativă, paradoxală, protestatară — prin disonanță — a cvartei mărite (notație și simbol: 4+). Intervalul piatră de încercare, de dispută și poticnire în practica și teoria medievală a muzicii, numit *diabolus in musica*, elementul cel mai delicat și de răstriște, de dubii și de neînțelegeri (tritonul); evitat pe cît cu putință, introdus sub grave amenințări cu pedepse, suprema interdicție a cîtorva sute de ani de monodie și polifonie. Chiar și la Bach este adus cu precauții și subtilități pline de grijă, și care să-i estompeze frusteța brutală ori să îi exploateze expresia de monumentală natură expresionistă, tragică. Acest interval — de calitatea și sensul hybrisului muzical — devine în practica și teoria modernă motivul și vehicolul principal care încurajează generalizarea și exploatarea disonanței și deschide către scări nonoctaviene, explozive și expandante în macrointervalistica sonoră (de la polul opus exploatării microintervalistice).

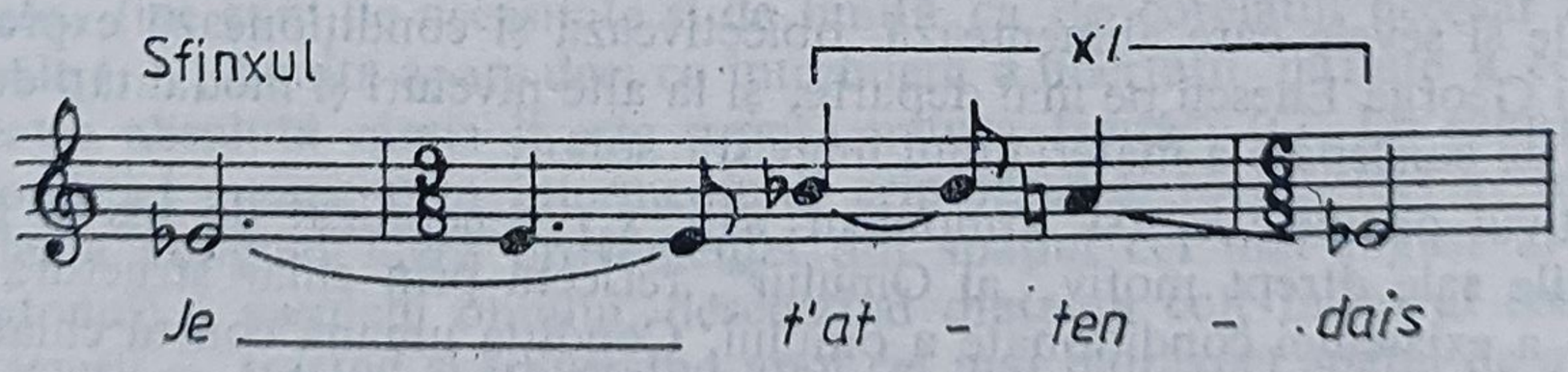
Dacă ,conform simbolismului pitagoreic, triada, cifra 3 și terța noastră reprezintă Providența, ideea de divinitate supremă, starea și condiția sacralității, 4, tetrada și cvarta muzicală (tetracordul) o exprimă pe aceea de Voință și Om, iar 5-ul, pentada respectiv cvinta, pe aceea de Destin și Natură. Reprezentînd „unitatea de măsură funcțională“, pentru Dimitrie Cuclin cvinta reprezintă și unitatea de măsură „a chiar sufletului și gîndirii noastre“. Reținem deci și din

gîndirea teoretică cucliniană același sens de dat structural, categorial pentru toposul ființei, deținut de cvintă (în calitatea ei de pentadă). În motivul x_7 și x_6 cvarta noastră, așa cum e ea, mărită, Omul, așa cum e el, scos din firea ontologică, alienat, revoltat, rămîne totuși în ambitusul de cvintă; omul rămîne totuși delimitat de destin, cultura — mărginită de natură. Iată, faptul că omul poate fi reprezentat prin cifra 4 (numărul tetradei, tetracordului și cvartei) s-a intuit încă de foarte multă vreme. Literei primitive Heth din alfabetului aramaic, a cărei grafie — ◇ sau □ — ◇ □ și înțeles va deveni cifra arabă opt, corespundea în antichitate ideogramei omului. Optul pitagoreilor însă, ogdada, reprezenta însă nu atît o entitate autonomă ci doar un dubiu al tetradei. (La fel și modurile muzicale eline, nu se compuneau decît din tetracord + tetracord, 4 + 4). Ce însemnează această? — Că întrebîndu-se asupra realității mundane, veridice a omului, anticii pitagoreici i-au dat cifra 4; dar cînd s-au întrebat despre realitatea umană în sine, absolută și autonomă, corespunzătoare omului cunoscător, emancipat (de natură) prin cultură, acel om care prin legea tetracordurilor a făcut ordine și știință din haosul sonor, și omul care cu ajutorul lui 4 a făcut ordine, legi și măsură în scurgerile vremii și rotirile cosmosului, acestui om ei nu i-au putut da o altă definiție decît aceea a ogdadei și nu l-au marcat decît cu un cumulativ 8. Nu i-au putut vedea ca reprezentativă decît augmentarea, simpla dublare cantitativă a aceleiași (identice) entități semantic-simbolice. Astăzi ni se pare de-a dreptul naivă ideea de a vedea planul, valoarea și conținutul noumenal, esențial și spiritual al desfășurării existențiale ca pur și simplu un dublu, o dedublare și creștere aritmetică față de planul, valoarea și conținutul fenomenal, material și obiectiv al realității; de a vedea și considera (sau numi) cultura ca de două ori natura, spiritul cît materia pătrată sau omul dublul datului obiectiv, natural. Adică pe toate acestea ca pe un 8 față de 4. Și de aceea, față de arhetipul simbolic universal al tetradei și cifrei 4, de acela inclusiv al tetracordului și cvartei muzicale, cu cît mai fin, mai real, deci mai adevărat, precis și subtil, într-un singur cuvînt genial a fost George Enescu? — atunci cînd, în înțelegerea și cuprinderea interioară a întregii substanțe, esențe și definiții existențiale umane, cunoscător în profunzime a întregii tragedii și măreții omenești, el a aflat nuanța adevăratei expresii a umanului și simbolul cel mai revelator, autentic și adecvat adevărului condiției și existenței umane: cvarta mărită, 4+. Cvarta perfectă (4P) putea să fie un simbol veridic doar pentru omul arhaic, al vîrstei arcadice, mitice, „aurite"; omul înfrățirii armonioase cu natura, al primordialei „măreții senine și nobile simplități", omul care este (se identifică cu) natura. În timp ce Enescu a înțeles (a realizat apofatic) și a depus mărturie — prin scrisul său muzical — că omului de azi și existenței întru cultură nu cvarta perfectă ci aceea mărită, cu tragicul și eroicul ei, cu sisificul și prometeicul ei, îl reprezintă pe bună dreptate.

Îndeosebi în opera *Oedip*, dar nu numai aici, emblema omului pe care Enescu o stabilește a fi cvarta mărită apare ca un interval melodic în sens descendent. Căderea intervalului care realizează patrul plus, am văzut, crează simbolul ontologic al căderii omului: *căderea de-a fi*. Condiția umană este astfel — printr-o descendență — realizată *mitologic*, drept cădere. Numai că această cădere, înțeleasă de mitologie și religie în sens etic, are de fapt sensul ontologic al căderii — felului de a fi, cum numai limba veche românească (atunci cînd spunea pe vremea cronicarilor „căderea în mare cinste", adică intrarea la noi ranguri, schimbarea condiției) și cum George Enescu a intuit și exprimat în cvarta mărită coboritoare.

În fond, „căderea“ omului întîlnește și realizează pînă la urmă condiția („demnitatea“) de creator prin excelență.

Deoarece cvarta mărită, cu frusteţea *coborîrii*, a *împlîntării* ei, mai subînţelege și evocă și altceva: propria istorie a muzicii, pe care ea a determinat-o. Ceea ce, la George Enescu echivalează, simbolizează și reprezintă acel sîmbure luciferic care a determinat istoria cosmosului și a omului. Într-adevăr, în ceea ce privește istoria muzicii, cvarta lidică, tritonul, *diabolus in musica*, piaza rea („ucigă-l toaca“ — cum i se spunea pe islazul român și, probabil, „ucigă-l musica ficta“ — cum foarte bine i s-ar fi putut spune diavolului de cvartă mărită pe sub bolțile Vaticanului gotic și renascentist), acest interval scandalos deci a obligat practica muzicală să se deschidă și către cromatism și transpoziție. Și astfel să descopere alterațiile (utilitatea diezilor, bemolilor și becarilor) și să se avînte în orizonturi sonore (și în speculații teoretice) de nemărginită ființă, prin intermediul modulației, enarmoniei, inclusiv, mai apoi, al tonalismului și cromatismului. Exact așa cum în legendele cosmogonice românești fără răul de drac pămîntul nu s-ar fi putut ivi de sub ape și nu s-ar fi lățit pînă la cuprinderea lui adevărată, tot așa nici fără ca — la sfîrșitul evului mediu — *musica ficta* să nu fi devenit *musica vera* (prin intermediul cvartei mărite a cărei evitare a pus mințile muzicienilor la mare lucru) muzica noastră n-ar fi ceea ce a ajuns. Asemeni cvartei mărite, „căderea“ luciferică a omului a avut rol gestant. Condiția omului este de a se împlînta în real și de a-l (re)condiționa. Luciferic realul nu este (în lume), decît în dreptul și de partea omului, din cauza și prin „grația“ omului. Partea de augmentare pe care o adaugă Enescu tetradei muzicale vine din și ilustrează tocmai acest faustism funciar omului. La Enescu deci, meditînd asupra condiției și destinului omului și totodată redînd această condiție și destin, cvarta mărită este un semn și simbol al demiurgiei umane. Iar atunci, dacă există surprinsă și o damnare acolo, o „cădere“, cum am remarcat înainte, aceea nu este decît una faustică, prometeică. Plusul care a făcut mărită cvarta se datorează spiritului, cel care a făcut din om un afront continuu adus limitelor cunoscute naturii, și cel care a devenit nouă dimensiune și nouă condiționare a existentului. Fapte prin care, cu tot „tragismul“ îndepărtării, al pierderii condiției sale de perfecțiune, cu toată povara (resimțibilă) a disonanței sale acustice, cvarta mărită a lui Enescu constituie imaginea unui arheu care își însușește și proprietatea/semnificația reprezentării simbolic-criptice a *creativității*, a spiritului uman.



Cînd George Enescu notează în Amintirile sale despre acest motiv că „cele patru note care sugerează duelul verbal între Oedip și Sfinx, dialogul dintre Om și destin, care mi se părea momentul capital al dramei...“ cuvintele sale ne încurajează să înțelegem respectivul motiv drept o reproducere criptografică a ceea ce înseamnă — în general, ca principiu — dialog între Om și Destin, Libertate și Necesitate, între Cultură și Natură.

Conturul motivului melodic este bolta, curmătura, arcul deschis prin salt și închis printr-o frîngere internă care îi suprimă buna așezare, liniștea, simetria

arcuirii, grăbindu-i reaşezarea printr-un traiect melodic de surprinzător afect al declinării apogeului său: căderea cvintei cu un semiton mai jos (atins în vîrf), sau, împiedicarea ei (la bază) cu un altul mai sus, rezultînd cvarta mărită. Despre cvarta mărită ca cvintă nerealizată, intenţionată dar stopată în drum, ori ca cvintă decăzută şi desfiinţată, suprimată, am putea glosa foarte mult; îndeosebi ţinînd cont de rolul excepţional al cvintei în universul tonal-funcţional, rolul fondator şi ordonator de sistem. Nu o vom face pentru a nu întinde prea mult. Sugerăm doar reflecţia asupra semnificaţiilor cvintei deoarece ele se reclamă a fi conotate cu atît mai mult cu cît motivul tricordal x_6, consemnînd alterarea şi a cvintei (formate de punctele extreme ale formulei, cvinta de ambitus), le presupune şi conţine, în viziunea gîndurilor enescianităţii primind şi reflectînd şi ele noi determinaţii.

Ar fi fost suficientă şi singură cvarta, cu varianta de originalitate enesciană a tritonului, pentru a o recunoaşte ca simbol şi definiţie a antropologicului. Dar iată că Enescu o integrează în formula prim sistemică a tricordului şi numeşte această formulă drept leitmotiv şi definiţie a Omului, a *omului-ca-atare, în circumstanţele fiinţării* sale reale. Tot ce am spus cu referire la simbolistica antropologică şi metafizică a cvartei-tetradă (respectiv asupra tetradei enesciene 4+) se verifică şi completează mai mult în cadrul arheilor tricordali X. Fiindcă şi în aceştia elementul tetradic joacă un rol hotărîtor, esenţial, caracteristic. Vom remarca mai întîi că în cadrul tricordului originar (celula x) cvarta constituie ambitusul, intervalul în care se cuprinde formula în întregime, cu toate cele trei elemente sonore şi cele două intervale componente; cvarta este *conturul extern*, limita fizică de existare a formulei. Pentru ca în tricordul enescian cel mai caracteristic, celula x_7 sau x_6 chiar, cvarta, mărită, să devină elementul esenţial de *componenţă* şi de *elaborare* originală. Fapt prin care avem de înţeles că expresia reală a omului, surprinsă şi aceasta de Enescu, este aceea care surprinde esenţa lucrării spiritului uman: a face din formă conţinut, din exterior interior, din margine prag, mijloc şi miez, din limită fond şi din obiect subiect.

Prin adeziunea cvartei mărite la tricord însăşi intervenţia sa radical schimbătoare (o cvartă mărită — structură tritonică — să caracterizeze un „incipit gregorian" cum numise Brăiloiu tricordul?) produce o mutaţie genetică; mineză deci şi transformă gîndirea şi lingvistica muzicală la chiar rădăcinile sale. Virtuţile semantico-estetice ale motivului tritonic (x_6, x_7) şi semnificaţiile sale filosofice: hybrisul, condiţia tragic-eroică, atitudinea faustică şi prometeică, damnarea dramatică (a fi în Natură, Destin etc.) şi revolta de conştiinţă, devin prin urmare temeiurile, mobilurile şi sevele care alimentează, obiectivează şi condiţionează expresia muzicală a lui George Enescu pe mai departe, şi la alte niveluri şi modalităţi de discursivizare şi de concepere a materialului lingvistic sonor.

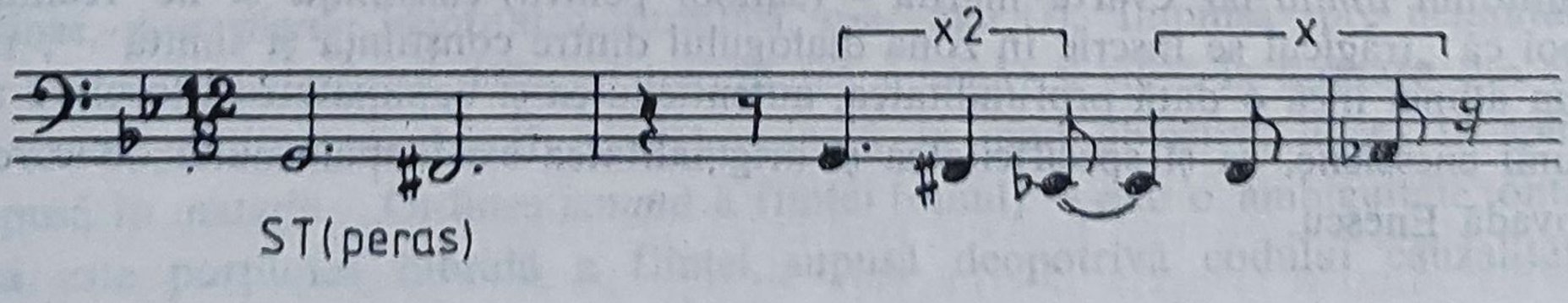
Motivul oedipeic x_7 (şi armonicul său x_6) generalizat de însuşi Enescu în declaraţiile sale dtrept motiv „al Omului", reflectă prin chiar structura sa soarta (tragică) a existenţei condiţionate a omului. Condiţia umană constă chiar în aceea — iar tragismul ei constă tocmai în faptul — că este condiţionată şi neautarhică. Iniţiată (doar) de către un semiton, de un dat minimal (intervalic), şi stopată, limitată în avîntul următor la o cvartă mărită (altfel ar părăsi măsura de cvartă şi cvintă, şi-ar pierde identitatea tetradică, n-ar mai fi). Împinsă spre nelimitare din interior (cvarta mărită definind intimitatea umană) şi silită la limitare din exterior; neîngrădită în subiectiv şi determinată în mod obiectiv; liberă în spirit şi supusă în materie. „Ordinea *umană* a fiinţei (omul) — este o ambiguitate ontologică, este porţiunea hibridă a fiinţei, supusă deopotrivă codului cauzalităţii

naturale și celui divin, al libertății spirituale“ (G. Liiceanu) [29]. Citatul se exprimă într-un spirit profund enescian; dar el nu este încă la înălțimea viziunii enesciene asupra tragismului. Enescu propune o soluție, el are o perspectivă eroică. Acceptă tricordul și cvarta dar le modifică în interiorul lor; le dezvăluie — față de *dat* — posibilul lor. Căci existenței umane îi e scris să rămîie în sînul condiției dar și să lupte împotriva condiționării. Îi e dat a păstra condiția, legea proprie a naturii, și a-și anula hotarul; aceasta înseamnă existența omenească în esența ei culturală, conform „imaginii“ muzicale din tricordul enescian. Prin completitudinea sa semasiologică motivul descendent secundă + triton (x_6, x_7) se face revelator asupra întregii naturi dinamice, asupra opoziției, complementarității și contradicției principiale din sînul realului ontic-ontologic uman. Tricordul acesta (de-)cadent (x_{6-9}) conține și reprezintă în sine ideea de limitare și nondeterminare, de legiferare și disnomizare, de rămînere în dat, în condiție și în formă (în tricord) și de negare a acesteia prin conținutul anarhic, modificat. Tricordul cu cvartă mărită, prin cele două elemente (entități intervalice) constructive prezintă ca determinații limita de netrecut a secundei mici, limitația pe care o impune și la care se reduce semitonul, alături de „diabolica“ sfruntare, dezlimitația și hybrisul conținut și reprezentat de triton. Acest *minim* și *maxim ființial* reprezentat de cele două entități intervalice, singurele entități propriu-zise, autonome, nederivate — deoarece semitonul e infimul și indivizibil iar cvarta mărită ultima monadă, după ea venind doar intervalele/mărimi obținute prin cumul sau răsturnare —, acest minim și respectiv maxim entitativ constituie analogii perfecte pentru *finitul* și *infinitul*, *peras* și *apeiron*-ul în care grecii antici vedeau două principii fundamentale (și opuse) ale ontologicului. Iată deci că definiția enesciană pentru om cuprinde, pune laolaltă finitul (limita-*peras*, unul și minimul intervalic, semitonal) și măsura „veșnic curgătoarei naturi“, tetrada lărgită, potențată, infinitul posibil (*apeiron*-ul cvartei mărite). În viziunea profund filosofică a geniului enescian omul însuși (conform definiției și arheului din *Oedip*) se caracterizează prin determinație sa (care este) minimă și minimalizatoare — căci în lumea noastră (europeană și temperată) a sunetelor nimic nu e mai mărunt, minim inteligibil ca semitonul, deci nimic nu e mai reprezentativ pentru ideea de finit ca el —; dar omul se caracterizează și prin libertatea sa maximă, apeironică, aceea de descoperire și înfrîngere a limitelor pînă la anarhie ori pînă la nouă ordine. Într-o identică convergență ideatică s-a mai putut spune astăzi că omul „este limita și depășirea limitei în planul ireal al gîndirii limitei și în cel al gîndirii nelimitate. De aceea, libertatea lui este pe de o parte libertatea celui îngrădit și limitat, aceea care punînd în joc proiectul, dorința, aspirația etc., ține cont de necesitate și de limită ca de corelatul necesar al împlinirii lor reale (...) Limita apare deci ca întretăiere a libertății infinite a conștiinței cu necesitatea absolută căreia îi este supusă natura finită“ (G. Liiceanu) [30]. Descrierea condiției umane prin intermediului criptogramei (oedipeice) x_7 începe cu o descendență atingînd ideea provenienței din spațiul cel mai îngust al ființării date (semitonul) — asemeni omului, descinzînd dintr-un colț infim al cosmosului și al cunoașterii —, trasînd și traversînd apoi cel mai îndrăzneț spațiu de atitudine, de cunoaștere și ontogonie principială (cvarta mărită) — asemeni omului, care aduce în lume o nouă cauzalitate, prin cunoaștere, praxis, creație. Iar dacă numim semitonul *limită* iar cvarta mărită — (simbol pentru) *conștiință* și ne reamintim apoi că „tragicul se înscrie în zona dialogului dintre conștiință și limită“ [31], realizăm atunci încă o dată profunditatea, autenticitatea și deplinătatea filosofică a viziunii enesciene, ca și specificitatea și originalitatea existențialismului de care dă dovadă Enescu.

Tricordul cu cvarta mărită (celulele x_6 și x_7), provenind printr-o îndepărtare progresivă de către forma originală arhetipală x, conține și reproduce îndepărtarea continuă — urmărită deja de noi în cadrul evoluției celulelor de la x_1 la x_5 — dinspre propriul prototip, dinspre propria copilărie, origine. Această stare matriceală fiind înțeleasă ca stare generală de integrativitate și colaborare, comuniune în sînul datului, ordinii naturale, destinului. Dacă terța mică descendentă era elementul prim al vocalității infantile, și astfel simbolul prim al copilăriei (istorice și biografice), al inocenței, al armoniei primordiale, cvarta mărită la care se oprește Enescu cu predilecție nu putea aparține decît universului (sonor) adult, școlat, reprezentînd cu suficiența și elocvența semiologică proprie, vîrsta matură a umanității, actualitatea elementului insurgent. Fiindcă „diabolus in musica" — tritonul sau cvarta mărită — este simbolul sîmburelui de neacceptare, răzvrătire, al insurgenței constituționale și funciare, protestului și revoluției; este simbolul caracterului care pune totul sub semnul întrebării și al determinării din nou; simbolul și semnul interogației care totul transformă, al negației înnoitoare; al iscodirii cugetătoare și cugetării iscoditoare, al rațiunii însăși și al conștiinței. Un asemenea „diabolus" însemnează angajarea perpetuă și implicarea creatoare a spiritului; este simbolul rațiunii ridicate împotriva „ordinii" primare, a *datului-să-fie* și al incognoscibilului, a hotarelor și limitelor; este simbolul hybrisului ca cea mai adevărată, creatoare și culturală parte a omului. Astfel deci, în viziunea enesciană, omul și cu existența sa este ceva imens de grav, tragic și eroic, măreț. Dacă copilăria, cu candoarea sa, inocentă, putea fi reprezentată prin simbolul muzical al formulei tricordale x (secundă mare + terță mică), acum, în ceasurile sale mature și severe, în momentul autenticei sale cunoașteri de sine, în cumplitul său adevăr, în semeția, revolta și demiurgia sa, omul este inimaginabil a mai putea fi simbolizat și reprezentat printr-o formulă proprie universului său revolut, infantil. Nu, o asemenea formulă de perfect echilibru și consonanță, de perfectă solidaritate și universalitate primordială, omului, care s-a detașat de sinele inocenței imemoriale și paradisiace, îi ajunsese — voind să-l mai definească — falsă, străină. O atare formulă și definiție nu mai acoperă realitatea ce-i este omului proprie, proximă, ea nu mai are puterea de reprezentare adecvată și puterea de adecvare la noul real semnificat. Iată pentru ce viziunea enesciană este „precisă", formula sa denominativă, x_7 (secundă mică + cvartă mărită), este la fel de concisă, semnificantă și simbolică asemeni aceleia, păstrează înrudirea și exprimă devenirea din aceea (x) — devenirea aceleiași însăși (!) —; emblematic-heraldică, universală și consacrantă, ea exprimă exact și suprem filosoficește condiția umană deschisă întru conștiință.

Terța a descoperit-o omul cînd era (în istorie, și cînd este, în biografie) copil. Cvarta, cînd a ajuns adult. Iar cvarta mărită, cînd a dobîndit conștiința de sine și a devenit filosof. Ontogeneza și filogeneza muzicală probează acest adevăr; iar enescianismul îl desăvîrșește; îl conștientizează și ilustrează.

În Prologul tragediei lirice a lui George Enescu motivul oedipian prinsese contur și începuse prin a fi o îndepărtare (celula x_2) de la „starea" și „locul" pornirii originare (celula x care urmează în recurență și enarmonie), pentru a prefigura și semnifica astfel omul, printr-o buclă sau tranșeu minimal de spirală.



Este totodată figurat şi reprezentat actul devenirii spirituale, actul geniului care — prin condiţia lui intrinsecă, unică — constituie un antidestin (= sfruntarea microstructurii celulare x, în cadrul lui x_2) în sîntul destinului (= perpetuarea şi obstinarea/reluarea formei condiţionale, x).

Enescu transformă tricordul atît cantitativ cît şi calitativ; îl desface şi reface, îl răsuceşte în fel şi chip, dar rămîne totuşi să îl figureze mai departe. Este descris şi manifestat astfel actul şi motivul Geniului care frînge destinul şi creează un altul, asemeni la chip, identificabil în formă dar primenit în conţinut; actul şi motivul Geniului care deschide vechiului destin noi dimensiuni, după exact acelaşi chip şi asemănare în care, în mic, într-un simbol laconic, Enescu prelucrează emblematicul său tricord. Persistenţa, atotprezenţa arheului tricordic (a destinului şi a geniului uman) în creaţia, în lexematica enesciană, probează permanenţa tematică a ideii *geniului care (re)modelează perpetuu destinul*. Tricordul cu cvartă mărită nu este altceva, în ultimă instanţă, decît emblema Geniului.

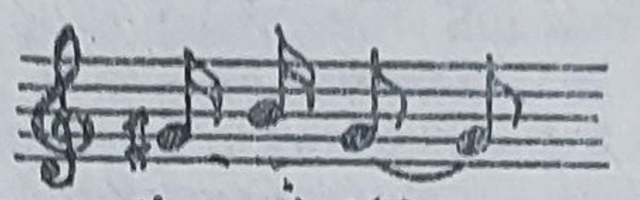
*

Dar în opera *Oedip*, leitmotivul eroului protagonist şi motivul (definiţia muzicală a) Omului apare mai rar sub forma singură a celulei x_7; mult mai adeseori tricordul acesta cu cvartă mărită este însoţit — şi astfel motivul e finalizat — şi cu o celulă bitonică de terţă, tot descendentă. Să vedem prin urmare ce vrea să spună această terţă în calitatea ei de element constitutiv, cuvînt în propoziţia (şi mai ales cuvînt final!) de definire a condiţiei omului; cu semnificaţii proprii vine şi acest semn (bitonul) pentru a le adăuga şi pentru a completa mica formulă a ideogramei Omului.

Aspectul descendent al terţei — cum apare cu preponderenţă în rostirea enesciană —, este legat de, sau provine, cu siguranţă din firescul vorbirii; iată de ce ea este o *formulă discursivă* şi un *semnal*. Vocea, cînd intonează o formulă, cînd strigă un nume, cînd deci emite un semn sonor, se fixează mai întîi pe un sunet înalt, după atacarea căruia coboară. Această formulă intonaţională de terţă descendentă este deci — în calitatea sa de principiu al rostirii intonaţionale — un mic discurs, o expresie, o *exprimare*. Ca ideogramă a zicerii, a *faptului de a zice* rămîne ea semnificativă. Privită static ea este un *imago;* dar privită în desfăşurare, în articulaţiile sonore care o invocă şi realizează, terţa aceasta enesciană *descrie, exclamă*. Ea are valoarea unei expresii precise, hotărîte; şi, funcţia simbolică a cifrei 3 şi triadei, este o emblemă a „puterii", insemnul unei funcţii legiferante, autoritare, consacrante şi celebrante. Cu 3 se marca pretutindeni în gîndirea simbolică ideea şi persoana divinităţii şi suzeranităţii regale. De remarcat mai este şi faptul că în limba greacă toate calităţile pe care i le-am descoperit şi enumerat adineaori terţei enesciene se desfinesc prin aceeaşi rădăcină: *arch* şi *archo*. Aşa sînt de pildă *arch:* „a fi primul/a comanda/a începe" ;*archos:* „şef/conducător"; *archè* este „început" dar şi „comandă"; *archeicos:* „ceea ce priveşte autoritatea". În timp ce *archie*, cu ajutorul unor prefixe sau al unor sufixe, a dat în toată lumea termeni referitori la unele forme de conducere (stăpînire autoritară) şi ierarhie socială. Dar triada, 3-ul (şi terţa în consecinţă) mai însemna şi organizare, activitate, concepţie, creaţie, alăturate, sau completînd, ideea de lege, cîrmuire şi ordine. Bitonul enescian deţine atunci senioriala condiţie (semantică) a unui sens panteist. (Iar noi am văzut deja ce moment apolinic, de iluminată poiană se deschide de cîteva ori, prin jocuri de terţă, în prima parte a *Dixtuorului*.) Dar în cadrul motivului oedipian al lui George Enescu, bitonul de terţă devine şi repre-

zintă un simbol, o ideogramă cu rolul și însemnul unui sceptru autoritar și legislator; ea dă verdictul, confirmă și pecetluiește ceea ce expune și relevă tricordul anterior (x_7).

Sub augurii celor mai înalte fericiri și sărbătoriri festive, sub zările pașnice și senine de Emanuel (= „zeul cu noi"), în primul act al operei *Oedip*, terța are un rol tematic esențial. („Voluptatea lui Enescu în a face să se succeadă terțele pare a nu mai avea margini" — comentează Pascal Bentoiu momentul.) Adresarea femeilor tebane regelui Laios se face într-un cînt armonic de terțe paralele. În orchestră — jocuri de terțe, mai ales la oboiul care se și evidențiază. Păstorii cîntă în arpegieri trisonice. În apropierea cuvîntului *zeu* se află întotdeauna o terță. Cînd Iocasta se întreabă „cum să te numim, pe tine al cărui viitor este un zeu ascuns", ultimele două cuvinte intonează aceeași sacrosanctă terță:



Putem urmări terța cum *consfințește* ceea ce a spus Tiresias imediat după încetarea proorocirilor sale și ieșirea acestuia din scenă. Întreaga lungă parte care durează după plecarea sa și pînă la finele primului act se bazează, în orchestră, voci soliste și cor, pe motivul tricordului x_7 finalizat cu o terță mare (simplă sau repetată în sens contrar). Pretutindeni apoi, pe parcursul desfășurării subiectului, unde apare ideea de zeu, de divinitate, de oracol sau de cuvînt sacru, de destin sau de implacabil, terța — îndeosebi descendentă, dar și împreună cu aceea anterioară ascendentă — apare în mod obligatoriu. Toate „evenimentele" operei *Oedip*, toate afirmațiile mai grave ale personajelor, toate „conchiderile" și „concluziile", „încheierile" muzicale sînt marcate cu un atare gest melodic. Cu această formulă a terței descendente SI-SOL, cu rolul sentențial al unui „așa să fie!", „amin!", „authos epha (magister dixit)!", „factus est", sfîrșesc ultimele intonații, ultimele sonorități ale operei *Oedip*. Dar foarte frecventă este această terță consacrantă în cîntul matelotului din *Vox Maris*, atunci cînd eroul își declamă hotărîrea de a-și îndeplini autosacrificiul. De altfel toată această lucrare care marchează și glorifică eroificarea — și astfel sanctificarea umană — a personajului, este bîntuită de vocabula terței.

Dacă deci, o asemenea terță are un atare rol de confirmare și consacrare, de subliniere și întărire, deci de adeverire a ceva afirmat, asertat, în cadrul motivului Oedip, unde ca porrectus de terță sau doar ca biton descendent ea se adaugă tricordului x_7, se ajunge ca toate cele „afirmate" de tricord și relevate de noi ca aparținînd puterii sale de semnificație să își afle sublinierea și confirmarea. Atunci cînd exemplificam tricordul cu triton aminteam deja că acea cădere pe nota finală a motivului, pe sunetul de bază al intervalului de cvartă mărită (re-do diez-sol de pildă), reprezintă elementul motivic al *căderii* însăși, al *ideii* de cădere. Cu doza de aleatorism (în înțeles), de fortuit și accidental, de demers impersonal și indiferent, obiectiv al vieții, și laolaltă cu coeficientul negativ de decădere, acest cuvînt românesc sugerează acea natură sau determinație intimă ideii de existență întru destin, de realitate inexpugnabilă, implacabilă chiar; sau, ideii de inexorabilitate obiectivă a realității (cel puțin existențiale). Cu rolul ei fondator, legislator.

stabilizant, adjudecant, terța (sol-si-sol) reconfirma motivul oedipeic (criptograma Omului) în calitatea sa de celulă finală a acestuia. În felul acesta, încheind motivul, ea nu făcea altceva decît să sublinieze, să fundamenteze și să îi stabilească căderii punctul final. „Căderea" umană, existența umană (cvarta mărită), n-a fost un accident. Ea a fost determinată ontic, întemeiată ontologic și are fundament meta-fizic. *Autos epha* — triada terței o spune!

Există în acest motiv melodic X_7 — ca senzație auditiv susceptibilă — o oarecare nostalgie ca reflex al implacabilului „căderii" tricordului din starea de grație a formei originare, senine și simple (x), proprie formulei universale regăsibile încă în folclorul copiilor; este o nostalgie a pierderii, a ieșirii — tricordului, respectiv a Omului — din universul „vîrstei de aur" pe care x îl reprezenta. Faptul că suita arheilor X reprezintă și simbolizează ideea *îndepărtării* ontologice, ca și un racourci (al privirii) înspre străfundul originar al ființei, devine și mai evident dacă examinăm Suita „Sătească" a lui George Enescu. Ea reușește să fie *adîncă reamintire și recuperare a stării originare și a trăirii beatifice*, în timp ce în planul lingvistic-formal lucrarea se evidențiază drept un panopticum, rechizitoriu și regal al celulelor X și al terțelor „Fiat!" și „Authos epha!".

*

În gîndirea muzicală apuseană, terța mediantă (se dă de regulă acest nume terței de pe fundamentala tonalității, funcție a treptei a III-a din gamă, „medianta superioară" sau, descendentă, treapta a VI-a, „medianta inferioară"), definește modul, starea, condiția de ființare deci, aceea calitativă (majoră sau minoră) a universului sonor (tono-modal). Orice terță însă este o virtuală mediantă, o posibilă mediatoare și determinatoare asupra calității, a modului de ființare în cadrul universului sonor; și cu atît mai mult cînd terța apare succesiv mare și mică problema pe care o ridică în fața perceperii este tocmai aceea a situării într-unul sau altul din modurile ființării sonore. Deci funcția terței fiind în principiu atît de hotărîtoare și clară, prin analogie, ea poate astfel semnifica, poate identifica și reprezenta simbolic *coordonata definitorie a universului uman*. Spre exemplu, pendularea succesivă în cadrul aceleiași unități celulare a unei terțe mari și a uneia mici unește laolaltă o afirmație și o amendare a ei, o certitudine și o îndoială: majorul (terței mari) care afirmă, este expansiv, anabazic; minorul (terței mici) care este depresiv, regresiv, catabazic, strecurînd îndoiala.

Terța, acel gest afirmativ de descendență vocală („sol-mi") care a început lumea (sonor-muzicală, recte cosmogonia universală), am văzut deja, apare în *Oedip*, după fiecare eveniment petrecut în scenă, confirmîndu-i, întărindu-i valoarea prin caracterul ei legiferant, semnatar. Semnificația acestei terțe ambigue este una ontologică deoarece ea poate fi simbolică pentru dualismul de la baza (întocmirilor) lumii, antagonismul funciar al fundamentărilor generice universale, complementaritatea contradictoriului ontologic (de tipul dualității yin-yang sau al opozițiilor milesiene). Dar semnificația terței este și una axiologică și etică. Deoarece ea indică *felul de a fi* al lucrurilor. Astfel că, apărînd cînd mică cînd mare, adeseori mică și mare, adică minoră și majoră în același timp și în același loc, în aceeași formulă (cromatism întors), se arată că lucrurile au șanse egale pentru a fi mari sau mărunte, bune și rele, și drepte și strîmbe, juste ori false, frumoase ca și urîte. Sensul antitetic al terței enesciene ne amintește de sensul antitetic pe care-l dețin cuvinte ca *sacer* și *hagios* (curat, pur /morbid, pîngărit), *altus* (înalt/profund), cuvinte avînd sens dublu și opus. Iar atunci, formula acelui por-

rectus ambiguu de terță (3M — 3m), în pielea căruia se află și arheul cromatismului întors și al tricordului x_1, ne pare că reproduce și semnifică antinomismul și dualismul vieții, categoriile oponente, identitatea contrariilor, contrarietatea conflictuală a persoanei umane, complementaritatea contradictoriului; sau, viețuirea omului în ambiguitate, în antiteza conflictuală, trăirea în duplicitate (ontologică) etc. etc. Prin acea perpetuă obstinare a dualismului major-minor, prin cromatizarea (afectarea) aceleiași terțe, George Enescu concentrează și ocultează o profundă meditație asupra condiției umane în fond. Duplicitatea, contrarietatea, antiteticul formulei 3M—3m poate să divulge ceva din intimitatea care caracterizează firea interioară a omului, aceea care-l biciuie pentru oscilația sa definitorie, pentru „exitarea" sa ontologică, pentru duplicitatea și situația damnării sale în neîntrerupta sarcină a constatării diferenței dintre a voi — a putea, dintre a fi — a părea, a tenta — a ajunge, a ținti — a atinge, a îndrăzni / a visa — a realiza etc. etc.

Foarte adeseori, celula bitonică a terțelor care finalizează motivul oedipeic inițiat de celula x_7 este „ambiguă", pendulatorie (3M—3m) (v. ex. de la p. 141). Pusă astfel în urma definiției omului drept condiție existențial-ontologică (= x_7), terța aceasta subliniază, precizează, înfățișează și modul de a fi, de a se desfășura, conținutul acestei stări și condiții: imposibilitatea așezării monotropice a omului, dinamismul eroico-tragic al împlinirii și neîmplinirii sale; și încă: inaderența (motivului = a Omului) la situarea fermă și unică, la determinare fermă și la electia consacrantă, deruta în fața alegerii, balansarea între major și minor, frecventarea politropică a tuturor extremelor, normelor și naturilor, răsfrîngerea sa în orizonturile diverse ale faptelor și lucrurilor și sfîșierea sa între mască și rol, pendularea sa între bine și rău, între grandoare și deșertăciune, între fericire și anxietate, între viață și moarte.

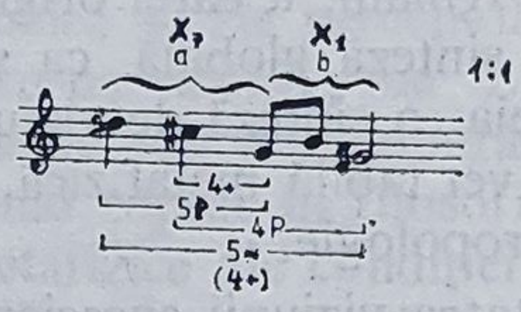
Există în motivul x_7, cum am văzut, din pricina cvartei sale mărite, o „sfruntare", un gest ostentativ, de sfidare, de negare, de spargere a formelor și tiparelor primitive, de deslimitare forțată a entităților date, stabilizate (în gîndirea muzicală), ale form(ul)elor canonizate. Iar în acest caz, această jonglare (porrectus) de terță care însoțește și încheie motivul deschis de formula tricordică avea să dețină încă o însemnătate. Ca totdeauna, ambiguitatea (fie aceasta de terță mare-mică, dar în general cromatismul întors și motivul cruciform al oricărei volute cromatice) consfințește tocmai neconsfințirea, neaderența limbajului la logicul factual și constatativ, la datul imanent acestui logic formal de a susține o ordine și ierarhizare stabilă. Terța, devenind pendulantă, ambiguă, nu mai consacră nimic în afara emancipării proprii, aceea a abilitării și ambiguității de dincolo de major-minor și în ambele acestea deodată. Și apoi, alterîndu-și sunetul ultim intervalul trezește senzația stranie de modulare, transferă întreg motivul în alt registru de raportare. Prin aceasta motivul evită, ratează șansa oricărei polarizări gravitaționale și în final se deschide către o altă sferă tensională, modală. Iată, de două ori sfidare; hybris de două ori.

*

După cum se vede, pe oricîte din drumurile și ispitirile prin care am încercat să aflăm înțelesurile arheilor enescieni, totul converge înspre a delimita o viziune tragică, mai exact o viziune asupra tragicului, în concepția filosofică a lui George Enescu. Numai că acest tragic este unul dincolo de *hazard* și *eroare* (cum apare la un Schopenhauer), dincolo de *înspăimîntător*, *calamitos*, *terifiant* și *compasionabil*

(cum e văzut de la Aristotel pînă la Schiller); nu are nici o conotaţie psihologică ci reprezintă un concept cu referire ontologică, metafizică chiar. Enescu găseşte un concept pentru tragic, o formulă şi imagine care deodată ilustrează şi dă o definiţie tragicului, însă important de reţinut este că acest tragic este unul *dedus* dintr-o ontologie, este o expresie metafizică. Este expresia acelui *ceva* nu care periclitează existenţial şi anulează ontologic fiinţa şi sensul vieţii (aşa cum apare tragicul în concepţiile anterioare), ci care fundează fiinţa ca fiinţare, şi — în plan antropologic — fundează sensul vieţii.

Să ne întoarcem pentru o clipă la motivul oedipeic aşa cum el abundă pe fiecare din paginile operei enesciene (şi cum apare chiar şi în multe alte lucrări muzicale, din perioade creatoare diferite. Transpus pe înălţimi sonore diferite, noi îl reproducem doar într-o formă din cele mai frecvente şi, aici deci, oarecum convenţională).



După cum se vede el este format din celulele X_7 şi x_1. din Omega şi Alfa „invenţiilor“ enesciene tricordale, din alipirea definiţiei Omului (ca *general* uman) şi a *particularului* (insul unic, autodefiniţia monogramică E.N.ES.CU, cum se traduce x_1, şi „catastrofa individuală“ cum îşi spune în *Amintiri*). Ultimul sunet aduce rezolvarea consonantă a motivului întreg descendent; el estompează, risipeşte tulburarea provocată de cvarta mărită dîndu-i încheiere mai „luminoasă“; aşezarea într-o cvartă perfectă — iar pentru întregul motiv aduce recuperarea stării perfecte a cvintei — deci aşezarea într-o stare de echilibru, de re-stabilire. După „cădere“, motivul (adică Omul) cunoaşte îndreptăţirea; abilitarea (şi chiar edilitarea) sa întru condiţia proprie. Dacă secţiunea *a* a motivului reprezintă (cu tot hybrisul şi „căderea“ lui x_7) *imanenţa aversiunii tragice*, secţiunea *b*, oscilaţia triadei de terţe care „finalizează“ motivul reprezintă *iminenţa stării de echilibru*. Aşa cum *b* se leagă organic de *a* şi se întrepătrunde cu el, cum limita, finitul se cupla cu desmărginirea şi nemărginirea (semiton + cvartă mărită) în x_7, iminenţa condiţionării, destinului, necesităţii şi a tragicului este însoţită, sau urmată, şi contrazisă de iminenţa şi posibilul echilibrului. Enescu este deci un gînditor realist, întrucît observă, afirmă şi susţine complementaritatea dualismelor contradictorii ale ontologicului sau antropologicului. De la această critică (în sensul de comprehensiune) obiectivă, se pare că totuşi, cu timpul Enescu manifestă o opţiune. Dacă ar fi rămas să constate şi să exalte imanenţa tragismului, ar fi rămas un simplu existenţialist, constatativ, realist şi fără soluţii (gnoseologice) la problema omului. Enescu însă, fără a ignora şi nega observaţia primă, alege şi-şi croieşte calea şi viziunea unui finalism militant, mai propriu spus, umanist. De la lucrarea *Impresii din copilărie* şi pînă la ultimul opus al *Simfoniei de cameră* îndeosebi, arheii **X** devin mai preponderenţi, mai vii şi activi într-o formă ascendentă, într-o direcţie ascensională a înşiruirii intervalelor lor. Este vorba despre această *finalizare uma-*

nistă, stenică, optimistă a viziunii enesciene asupra condiției omului, pe care în felul acesta arheii discursurilor sale muzicale o încifrează, o ilustrează și despre care mărturisesc.

6. Cîteva precizări privitoare la antropologia filosofică enesciană

Cu privire la filosofia sa, epistemologic vorbind, la Enescu ontologia se transformă într-o, sau poate mai exact spus se exprimă printr-o antropologie filosofică. Întregul discurs și conținut de natură filosofică are ontologicul ca natură certă și obiectiv al aproximației sale; numai că acesta este aplicat la și transferat datelor și expresiilor care țin de antropologia filosofică. Iată de ce putem spune că *filosofia enesciană constituie o sinteză originală*, a cărei originalitate este dată tocmai de aspectul și atributul acesteia de sinteză globală, ca și de modalitatea (muzicală) de încifrare-discursivizare a acesteia, o sinteză de viziune filosofică în care antropologismul (declarat) constituie o veritabilă metafizică, în care metafizica (este aceea care) se exprimă printr-o antropologie.

Modernitatea și profunditatea viziunii enesciene sînt în felul acesta uimitoare și exemplare. O viziune cam de genul acesta încerca și Martin Heidegger, contemporanul lui Enescu, să contureze, relevînd-o ca ideal al reflecției filosofice, și să fundamenteze ca discurs marcant pentru gîndirea și înțelegerea actuală. Iată cum expune și comentează George Uscătescu unele din cugetările și relevările pe care Heidegger la nota în 1929 în lucrarea sa *Kant und das Problem der Metaphysik*. «Fundamentarea kantiană revelă următoarele: a funda metafizica înseamnă a te întreba despre om ceea ce echivalează cu antropologia». În celebrele patru întrebări ale lui Kant din *Critica rațiunii pure* stă miezul însuși al problemei noastre. Kant caută o antropologie filosofică «satisfăcătoare» pentru a funda o nouă metafizică. Mai precis, o «legătură necesară» între antropologie și metafizică. Ultima dintre cele patru întrebări ale lui Kant («Ce este omul») conține o referire implicită la primele trei întrebări. Toate patru întrebările sînt incluse în antropologie. Antropologia filosofică devine astfel fundamentarea metafizicii moderne. «La ora actuală — scrie Heidegger — antropologia nu caută numai adevărul despre om, ci pretinde să hotărască asupra semnificației adevărului în general»" [33]. Iată deci că, deși nedezvoltat, neteoretizat în mod explicit ca atare de Kant, Heidegger observă acuitatea și inerența (imanența?) unei atare soluționări a problemelor filosofice. În arta lui George Enescu însă, o asemenea vizionară soluție, deși prea puțin conștientizat de către însuși autorul ei, este ilustrată — și deci se face prezentă — într-un mod fără de echivoc. Ce valențe ultime are deci întrebarea enesciană despre om? Tot Heidegger, citat de Uscătescu, ne detaliază. „(...) Este vorba de posibilitatea unei antropologii filosofice, de fundamentarea antropologică a metafizicii însăși. Mutația nu constă, așa cum observă pe bună dreptate Heidegger, în faptul că se pune întrebarea referitoare la ce este omul, și că se caută răspunsul, ci în însuși faptul că «o fundamentare a metafizicii poate și *trebuie să se întrebe* despre om». Această mutație necesară evidențiază «prăpastia metafizicii» deoarece fundamentarea ei «se bazează pe întrebarea referitoare la mărginirea omului, astfel încît această mărginire poate deveni acum o problemă»" [34].

Că și la Enescu avem de a face cu o asemenea fundamentare meta-fizică, de viziune totalitară asupra existenței ca existență, a însăși antropologiei care îl preo-

cupă în mod declarat, se învederează și mai mult în exemplul personal de aplicare a filosofiei în viață. Modul de a fi, stilul se viață (! să nu uităm că filosofia înseamnă înainte de toate mod de a fi, înțelepciune trăită), este un reflex direct al acestei raportări a antropologiei la ontologie. Umanismul de o rară exemplaritate al lui Enescu a fost — în plan axiologic și etic — reflexul *acestei* angajări, atît metafizice a antropologicului cît și antropologice a metafizicului. Acest *antropologism deschis*, propriu viziunii enesciene, a fost aplicat pozitiv în viață și profesat de către George Enescu drept un mod („credință") de a trăi. Un fapt însă care a putut ascunde adevăratele mobiluri, temeiuri, relații și finalități filosofice ale conținutului adînc al artei enesciene este și acela că această antropologie metafizic reînvestită și ontologic antropologic fundată pare — la Enescu — a fi aplicată ca tehnică a introspecției (cunoașterii de sine) și ca vocație umanistă, și totodată fiindcă se exprimă printr-un limbaj (muzical) cu conotații preponderent lirice. Toate acestea sînt însă consecințe, grosier sensibile, și nu cauze. Extrema *confesiune* care caracterizează muzica georgeenesciană face ca ea, această muzică să fie percepută drept lirism neoromantic și sentimental, chiar ca impresionism pe alocuri; dar în ea și prin intermediul acestei afectări se ajunge însă și se regăsește acel fior tulburător pe care numai confidența existențialismului (filosofic) l-a mai captat în filosofie. Fiorul întîlnirii în individ a datelor și relevanțelor ontic-metafizice ale condiției umane, al intricării fenomenologiei spiritului în existențialitatea mărginită a omului. Gîndirea enesciană face deci ontologie și metafizică premergînd, ba chiar — credem — ignorînd, elaborările existențialiste și metafizice contemporane, camusiene, sartriene sau heideggeriene. Prin antropologismul său proeminent, tratat sintetic deși declarat unilateral, gîndirea filosofică enesciană realizează o sinteză de originală coerență, profunditate și discursivizare, o sinteză în care se regăsesc foarte bine atît termenii (interpretativi-explicativi) cît și căile de abordare a problematicii Ființei, cît și a Omului ca Ființă, încă din antichitate și pînă în cugetarea de ultimă oră.

Asiatica, upanișadica interogare capitală: „ce este viața? ce este sufletul? ce este Brahman?", îmbracă în spațiul mediteranean forma „ce este ensul? ce este esența? ce este Ființa?; și, la Enescu, în varianta sa, toată triada interogativă se restrînge, se concentrează în sinteza laconică a lui „ce este omul?". În aceasta din urmă, trebuie să înțelegem noi, se află celelalte trei reunite; conținutul, referința este însă, pentru toate, aceeași. Ridicate odată cu omul, răspunsul lor se găsește numai la om. Într-o viziune de genul aceleia enesciene asupra universaliilor, transcendentaliilor și esențelor, omul este toposul, cosmosul, tărîmul, obiectul, măsura și definiția vieții, a morții, a ființei și ființării. *Tat tvam asi* și *to de ti*, *to on* sau *elohim*, într-un singur cuvînt (delphic) *Eii* — afirmă doar omul. Este afirmarea unicei și supremei certitudini posibile și a obiectivului regal al cunoașterii de pe lume; *a fi*. Și astfel, prin cunoașterea umană a existenței, afirmarea cea mare (este aceea care) relevă că omul este măsura tuturor celor ce sînt, a întregului fiind, a existării și a Ființei.

Oedip avea dreptate să exclame — cum îl pusese Enescu — *Omul e mai tare decît destinul* („ursita"). Deoarece Enescu constatase bine că dacă e chipul și asemănarea, ba chiar măsura ființei, omul e mai mare decît realul existentului; el e cît deschiderea în existent (în ființă) a realității posibilului. Fiind unicul de pe lume ce nu doar simplu *este*, ci care *se deschide*, care *devine*. Astfel că, *în om* se deschide ființa, el este marea deschidere a ființei.

La problema cunoașterii lumii, existentului, ființei, Enescu dă cu ajutorul tricordului său expresia stării de a-fi-în-lume, cu semnificația precarității realului uman (micimea semitonului din x_7) deodată cu semnificația perspectivei intuibile

a acestui real determinat prin spirit (cvarta mărită). Determină astfel realul uman prin elementele limitației și libertății, închiderii și deschiderii ontologice. La probelma cunoașterii de sine (gnothi seauton) Enescu dă expresie, adică răspunde cu acest tricord voind să spună astfel că omul este acel ceva mai mult decît nimic, pasul dintre ființă și neființă (semitonul, *unu*-l dimensionalității, al existării muzicale), și totodată că omul deține și este el însuși zeul, daimonul creator introdus în lume prin cunoașterea, prin deținerea ei în sinele său de nous (trinitatea, triada celor trei tonuri care formează cvarta mărită). Și astfel fiind, adică avînd aceste determinații de ambiguitate și dualitate ontologică — unicul-singuratic și totul, minimul și maximul de ființă reală în plan noologic, primul și ultimul în plan axiologic și teleologic, creatul, germenele (1) și corolarul universal (4+) — într-un fel, omul, este partenerul (îndreptățit al) Ființei, este contingența, alteritatea și actualitatea absoluității și autarhiei Ființei; Ființa-aci, sau Ființa-acum (Da-Sein, cum i-a spus Heidegger), partea revelatoare pentru întregul Ființei, totul-de-a-una.

*

Desigur, George Enescu nu a fost un pitagoreic; sau cel puțin nu a fost unul declarat, conștient, teoretic. (N-a spus el „nu-mi teoretizez credința — referindu-se la arta și concepția sa creatoare?) Nu a fost nici un filosof în înțelesul actual al cuvîntului. Cu intuiția sa adîncă de creator de excepție a realizat însă faptul că „o muzică esențială“ și „adevărată“ e posibilă doar cînd cuprinde drept conținut adevăruri adînci și globale. Superioritatea și performanța lui George Enescu a constat în faptul că el nu a vorbit *despre* adevăruri, cunoștințe și înțelesuri esențiale, ci a vorbit *cu* toate acestea. A găsit — în muzică o modalitate de încifrare, de reprezentare a acestora. El a intuit și a (re) instituit potențele simbolice ale entităților intervalice elementare, potențe în mare parte sinonime cu acelea ale numerelor. Astfel el a stabilit terța ca triadă și emblemă a puterii legiferante sau a stării beatific-originare; cvarta ca tetradă și simbol ontologic și antropologic; semitonul ca limită iar cvarta mărită ca nefinire. De foarte tînăr Enescu a fost atras și s-a exersat în speculații și jocuri de geometrii muzicale. Esența matematică a contrapunctului (a se vedea numeroasele sale canoane și exerciții, piesa — sextet vocal — Sphinx) a fost aceea care l-a vrăjit, l-a dezvăluit sieși, determinînd ca limbajul de expresie enesciană, venind „direct din inimă“ să constituie totuși o sublimare a unui constructivism de stil personal. Toată viața i-a plăcut apoi lui Enescu să se joace cu cifrele și să își ordoneze geometric ideile și cuvintele. „Cinci litere“ (spune el) îl definesc: Oedip, iar celebritatea lor e cuprinsă în „două silabe“; iar alte „cinci silabe“ îl caracterizează extrem de bine („jupuit de viu“). Așa ne atrage atenția în *Amintirile* sale. Și totdeauna *trei* sînt principiile în care își sistematizează opiniile sau pe care le oferă altora ca îndreptar și sfaturi. În cvintă (5) se încadrează la Enescu minimul muzical (semitonul, 1) și maximul tono-modal (cvarta mărită, 4+). Noi deci nu am făcut decît să încercăm a traduce în cuvinte acolo unde, renunțîndu-se la cuvinte dar nu și la același conținut, s-a trecut la încifrare, la punere subtilă într-o altă formă, într-una (doar) de *a fi*, sensibil, întrupare de adevăr.

*

„Mă aflu printre lucrurile esențiale“ — spunea odată, despre sine, Brâncuși. Faptul acesta vrea — și poate, pentru noi — să însemne două lucruri. În prima

accepţiune a propoziţiei, accentul căzînd pe „lucrurile esenţiale", avem indicată starea de a fi a creatorului, printre esenţe; pentru noi: situarea, aşezarea sa între arhei. M-am aşezat între esenţe (arhei); cine mă vede pe mine vede esenţa, cine mă urmăreşte pe mine urmăreşte esenţa, eu deci sînt semnul, reperul şi calea, cine mă cunoaşte, mă înţelege pe mine, cunoaşte, deţine esenţa — aşa parcă spune artistul. În fond, acesta este faptul pe care l-am urmărit pînă aci: aşezarea care are drept consecinţă cunoaşterea şi ilustrarea arheilor; identificarea acelor arhei printre care se află artistul cu arta sa. Am căutat deci să identificăm, să cunoaştem acele lucruri esenţiale printre care artistul creator se situează. În expresia brîncuşiană, accentul ar putea să cadă şi altfel, pe primii doi termeni ai propoziţiei. Iar atunci, ni se spune că printre lucrurile esenţiale creatorul se (re)găseşte, se află pe sine însuşi. Ceea ce înseamnă că ne mai rămîne de definit nu esenţele, ca pînă acum, ci artistul de printre esenţe; ne rămîne de căutat de astă dată nu cunoaşterea lucrurilor esenţiale ci cunoaşterea artistului, aşa cum şederea şi familiaritatea lui cu lucrurile esenţiale îl relevă şi revendică. Căutaţi-mă printre esenţe, printre universaliile existentului — este ceea ce spune în fond Oedip în finalul operei lui Enescu. Este ceea ce vom încerca să facem cu privire la George Enescu în cele care urmează.

X

Reflecții asupra biografiei omului interior ca filosofie trăită

1. Irelevanța esențială a psihologiei abisale și a istoriografiei / 2. Capodopera eului. Responsabilitatea, înțelepciunea, știința și arta de-a fi / 3. Toposul existențial și ființial al creatorului de excepție / 4. „Compoziție de grup" / 5. Reeditarea „sophos"-ului antic / 6. Propășirea pe treptele realizării ființei. Existențialismul sophianic și înaintarea-ntru spirit /

1. Irelevanța esențială a psihologiei abisale și a istoriografiei

„Nu vă pierdeți în mica istorie" — îndemna George Enescu. Dar noi am completa și am spune: Nu vă pierdeți în mica istorie decît cu singurul scop folositor de a regăsi în ea marea istorie. Aprofundați detaliul pentru a da în gene, în rădăcinile întregului !, risipiți-vă pentru a aduna, pierdeți-vă doar pentru a stringe !

Întru înțelegerea adîncă și justă a omului, ca eu biografic, existențial și individual, psihanaliza (metodologic tradițională, clasic-freudistă, încă pragmatică, adică terapeutică și deci nefilosofică), a vulgarizat și schematizat, a condamnat și schimnitizat adevărul acestuia, esența și realitatea sa. Ea a apărut la începutul veacului drept culmea relevanței psihologiei (grație operanței aplicării unor termeni și tipare restrînse asupra întregii mari diversități a ontologiei umane). Dar tocmai prin ea, psihologia a eșuat — ca „relevanță" — și a sucombat — drept „culme" comprehensibilă. Deoarece înțelegerea și interpretarea ei cuprinde și „ilumineză" (dacă se poate spune chiar atît de mult) numai un singur și simplu nivel al ființării și care nu epuizează, și nici măcar nu le poate atinge darămite epuiza ori nega pe celelalte superioare. Legendarul Oedip, omul, de pildă, nu putea fi definit nici pe departe în mod complet și deplin adecvat, prin ceea ce el gîndea și dorea, era și voia (deci prin psihologic) și nici prin inconștientul, eul, sinele sau supraeul său conflictual, prin complex, fixație și supracompensație (deci prin psihanalitic). Ci, dacă s-ar putea totuși, mitul acestuia, ca viziune profundă și simbolică asupra întregii și pancronicei realități culturale umane, s-ar destrăma (aproape) cu totul. Ceea ce este inconceptibil. Oedip însuși încheie o vîrstă și deschide o alta. O încheie pe aceea a ființării în prelungirea biologicului, a naturii — vîrstă și lume la care psihanaliza tradițională este aplicabilă —, și deschide o alta care nu mai este în prelungirea teleologicului libido, aceea a determinismului cultural, care este unul de conștiință, de spirit, și care nu mai poate fi propus a fi determinat în termenii psihanalitici și deloc consumat în aceștia. Totuși unul din lucrurile fundamentale ale psihanalizei și de pe urma cărui accentuare și emancipare se poate îndelung profita — nereprezentînd decît o adecvare pentru domeniul propriu — este edificarea ideii de sublimare, ca definind un mecanism universal și un termen de mare valabilitate și universalitate semantică. El este acela care face și punctul de întîl-

nire și de deschidere a filosofiei ca termen de interpretare a contingenței / condiției umane în individualul biografic. Sublimarea însăși a psihologiei determină obiectul investigat și determină cunoașterea (lui) să adaste într-un orizont filosofic, ca individul, cu particularitatea istoriei sale trăite, să fie investigat antropologic și culturologic. (Să ne aducem aminte că filosofia care a dominat ultimul secol, existențialismul, s-a născut din psihologie și întotdeauna a pornit, cu termenii și aproximările ei, de la noțiuni de afecte înspre concepte și de la hermeneutizarea datelor de psihologie.) La nivelul tensiunilor psihologice, contradicțiile sublimate duc la echilibruri și soluții noi: o sublimare o înregistrează determinismul cînd din domeniul biologic și social trece în acela spiritual; cînd istoria (ca istoriografie) trece în filosofie sau cînd *semnul* se impune ca *sens*: tot o sublimare înseamnă. Psihanaliza a avut marele rol de a ne atrage atenția într-un mod particular asupra proprietății lucrurilor (ținînd de omenesc), și a înțelegerii lor, aceea de a nu se opri la primele lor manifestări și sensuri ci de a trece din ceva în altceva, de pe un nivel al manifestării semnificative pe un altul. Tocmai pentru că și înțelesurile pe care psihologia le atinge cunosc sublimarea, instituirea unui nou orizont, însă faptul acesta scăpîndu-i ei însăși, psihologia — fie ea tradițională, fie completată de psihanaliza contemporană postfreudiană — nu ne poate singură dezvălui și lămuri cu totul asupra esenței existențialității umane. Dar istoriografia oare? — Niciodată ceea ce este relict documentar, probă arheologică, fapt concret atestabil, nu va fi nelipsit de ceva esențial, de o cîtime semnificativă și nefosilizabilă a acestuia. Restituirea istorică, adică biografismul, reconstituirea traiectelor formale ale vieților exteriorizate ale indivizilor, nu ne poate arăta, indica și dezvălui adevărul adevărat despre om. Acel esențial, adevăr-adevărat pe care istoria aceasta de valoare „măruntă“ nu-l poate ajunge, deține și oferi, este acela al *valorizării interioare*, al apropierii și angajării subiective a evenimentelor și lucrurilor din planul extern și formal al incidențelor existențiale. Fără acest aspect hotărîtor valoarea lor este minoră, ba chiar, adeseori, nesemnificativă. Deoarece ele nu determină și nu constată altceva decît propriul obiect, propria „întîmplare“-reificare, ele doar există, se produc, urmînd ca aceea care le definește sensul, care le statornicește înțelesul valabil pentru ființă să fie conștiința. Așa se face că cea mai fascinantă, și astfel mai veritabilă în planul valorii și a comprehensiunii este aventura conștiinței înăuntrul istoriei, într-o biografie, mult mai presus decît evenimentul existențial concret, experimentabil empiric și social. Drama interioară este semnificativă la Oedip și nu faptele trăite; adevărul său interior nobil este viabil și invincibil, și nu crimele sale abominabile dar evidente pentru lume și istorie. Istoria deci nu este semnificativă decît în măsura în care faptele povestite de ea dau un plafon care poate jalona, induce și confirma *comprehensiunea esențială* a existentului ce — prin biografie — se propune în fața cunoașterii și a adeveririi.

Față de viața și activitatea fulminantă, de răsunător și necontenit succes, față de mondenismul și trecerea pe care o avea în fața oricăror din porțile cele mai înalte, culturale, senioriale și oficiale ale societății, față de celebritatea de super-star mondial, George Enescu a avut în același timp o existență interioară opusă zgomotului și popularității, străină mîndriei și dorințelor rapace, a manifestat o viață interioară desfășurată în singurătate, austeritate și pilduitoare (proverbială) modestitate. Sociabilitatea, comunicativitatea, jovialitatea, umorul și solicitudinea sa intensă au fost dublate la el de o retractilitate, introversiune, discreție adîncă și ascunsă restricție. Viață de destin și traseu mioritic, purtată mereu pe culme în exterior și numai în vale (în adînc) în interior. Iar aici, în interior, Enescu și-a definit un fond intangibil, în care și-a recunoscut întotdeauna adevăratul eu, ne afec-

tat şi nedeterminat, într-o egală măsură (ca importanţă dată) şi — ca rezonanţă afectiv resimţită — mult superioară faţă de ceea ce putem şti ca petrecîndu-se (cu sine) în exterior. Adevăratul George Enescu — omul, este acela ascuns; adică, lăuntric. Dacă putem accede pînă la această biografie (= semiografie) interioară, încercîndu-i dezvăluirea, îi putem abia atunci înţelege viaţa. Şi o putem înţelege, nu ca pe o operă, judecînd-o după ceea ce a trăit, experimentat şi exteriorizat, ci ca pe o adevărată capodoperă, apreciind-o după ceea ce această viaţă a experimentat, a retrăit, a resimţit, valorificat şi îndeplinit faţă de instanţele însăşi ale sinelui său, ale conştiinţei, după ceea ce a plăsmuit, născut şi consacrat în şi cu eul uman interior.

2. Capodopera eului. Responsabilitatea, înţelepciunea, ştiinţa şi arta de-a fi

Omul, în general, trăieşte pentru a trăi (aşa spune cugetarea scientificată şi biologizantă). Personalitatea necreatoare, omul comun, de primară atitudine, justificare şi conştiinţă în faţa vieţii, îşi reduce semnificaţia existenţei la pura manifestare obiectivă şi obiectualistă a acesteia, în toate planurile ei. Confiscat de concretitudinea faptelor şi de aspectul lor imediat evident, el trăieşte adesea numai prin şi pentru a-şi justifica, favoriza şi susţine fiinţa biologică şi psihologică, făcîndu-şi scop existenţial din buna vieţuire în senzorial şi social. (*Homo faber*, *homo consumes*, *homo ludens* dar şi *homo necans* sau *bellicans* se desfăşoară în acest gen.) Din el, din genul său, se alege insul care acordă bunului cultural primul loc în ierarhia valorilor. (*Homo aestimans*, *aesteticus* şi *significans* porneşte de aici, în felul acesta. Numai că acesta deschide un alt gen, el apare ca un nou *homo errectus*, de astă dată afirmîndu-se în sens şi în plan spiritual, cultural). Acesta îşi impune individualitatea şi preludiază o altă categorie, aceea care reflectă insul emancipat intelectual, cel care face o distincţie între mediile sale de fiinţare şi se distanţează, se detaşează oarecum de senzorial, de material, de naturalul şi adevărul biologic şi sociologic, aflîndu-şi, acordîndu-şi şi impunîndu-şi ca adevărată şi ca sens al existenţei personale viaţa în orizontul ideii, al gustului estetic, al creaţiei etc. Într-un cuvînt: viaţa într-un univers noologic (poate chiar — la extrem — nootetic), orizont căruia individul acesta îi atribuie o anumită extensiune în autonomitate şi autarhism. Este cazul genului uman care, atunci cînd se împlineşte şi se ridică la gradul marcant de personalitate, ajunge la creaţia spirituală: artistică, ştiinţifică, filosofică, politică etc. Este cazul omului care trăieşte pentru idee, omul pentru care viaţa nu e un scop ci doar un mijloc, al cărui sens (existenţial) este căutarea, cunoaşterea, inovaţia, realizarea, înfăptuirea superioară şi altruistă, spiritualizarea etc. (Acest homo sapiens îl conţine pe şi se exercită în *homo culturans*, *esperans*, *politicus*, *cogitans* şi *creans*.) Geniul însemnează însă ceva nu doar mai mult, calitativ şi cantitativ, decît creatorul, decît talentul în genere, dar şi, totodată, ceva mai alt fel. Mai precis, el nu-şi „reneagă“ niciuna din legiuirile şi dimensiunile sale umane, spiritul nu este atît un împotrivitor eului obiectiv, firesc al insului (că acesta din urmă este potrivnic spiritului său, este cu totul altceva); ci, chiar dacă în planul conştient, creatorul trăieşte în mod tragic dualitatea vieţii, eul spiritual, interior al acestuia se bizuie pe eul său material, concret şi extern, în sensul că îl utilizează, că trăieşte din devorarea acestuia. Geniul nu face din viaţă, din

actul de a trăi nici scop, ca necreatorii, dar nici numai mijloc, ocazie, asemeni creatorilor medii. Ci el face (din viaţă) *sursă* a condiţionării şi confirmării sale spirituale, creative. În acest fel creatorul este implicat deci, hipersensibil şi hiperreceptiv la sugestiile oferite de aria vastă a tuturor „materiilor" şi spaţiilor, incidenţelor şi contigenţelor de fiinţare omenească. Existenţa întru spirit, întru acesta (adică deodată *în* şi *înspre* acesta), nu mărgineşte şi nu se presupune renegînd pe aceea în onthosul primar, material. Acest „personantism" şi „consonantism" nu-l au desigur toţi creatorii decît o parte din ei şi de regulă aceia superiori, cruciali, geniali, a căror operă este una mai întîi trăită, a căror gîndire este mai întîi o experienţă de viaţă apoi descifrată şi încifrată, transmisă în limbaj comunicativ (artistic, tehnic, filosofic). Şi iată pentru ce atari spirite mari au posibilitatea intuirii adînci a adevărurilor de cea mai generoasă universalitate, a cunoaşterii fiinţei umane în general şi a realizării condiţiei umane prin ele însele, prin reflectarea dată de sinele lor. Şi iată pentru ce sînt ele cruciale, receptacole ale momentului uman şi istoric aşa cum acesta rezultă din trecut şi se proiectează (sau profilează) veridic spre viitor.

Par a fi frecvente cazurile în care creatorul, ascuns şi superb în forul său interior, trăieşte în exterior cu totul paradoxal şi parcă în contradicţie cu etica operei sale. Cunoscut, clasic deja este exemplul unui Mozart. Vivaldi îl urmează îndeaproape, care îşi spiritualiza şi estetiza bucuria de a trăi — se pare — numai în arta sa. Geniul nostru de la Tescani ilustrează în schimb cazul sublim (dar atenţie, în sistemul categorial estetica identifică sublimul cu eroicul!) al unei omogenităţi şi ometetii (identităţi şi sinonimii) nedezminţite: între eul uman real şi creaţia artistică a acestuia, între exemplaritatea şi marca de excepţie a conştiinţei implicate în existenţă şi genialitatea creaţiei excepţionale. Iată de ce am şi denumit biografia interioară a lui George Enescu drept *filosofie trăită;* deoarece din ea, din aspectul ei ca atare provine direct şi creaţia sa pe care n-am fi putut-o dovedi decît ca *filosofie expusă*, transpusă şi (astfel) transmisă.

Viaţa interioară a lui George Enescu nu este o simplă existenţă în afara operei sale, marginală, nesemnificativă, necesarmente ignorată sau indiferentă gîndirii, acţiunii sale creatoare, şi implicit a înţelegerii acestora (pentru noi). Nu numai că ea nu este (una) de contradicţie sau opoziţie faţă de creaţie, faţă de atributele acesteia (ca spre exemplu la neînţeleşii şi damnaţii romantici), şi nici numai un simplu substrat, eventual favorizant; ci din contră, opera-i este un reflex clar al vieţii sale interioare, al cunoaşterii prin validarea şi valorizarea trăirilor personale, este o contaminare şi o continuare directă, un rezultat direct al experienţelor sale spirituale — experienţe, se vede, extraordinar de profunde, consecvent şi continuu refondate. Enescu personifică în cel mai înalt, tulburător, subtil şi inexprimabil grad intimitatea identitatea şi integritatea de conţinut şi sens stabilită între artist şi operă. (Nichita Stănescu dădea expresia cea mai apropiată de adevărul acestei idei, atunci cînd vorbea despre poezie ca de o „scriere cu sine însuşi"). Enescu compunea şi cînta în exclusivitate *cu sine însuşi*. Împreună cu Brâncuşi, dar poate încă şi mai mult ca acesta, Enescu ar fi putut ilustra în absolut toate sensurile şi la toate nivelurile fiinţiale remarca fenomenologilor după care originea operei de artă este artistul şi că originea artistului este opera de artă — înţelegînd în acestea identitatea (echitatea) de conţinut şi de sens între artistul şi arta sa. Or, dacă „frumosul este echitatea absolută" (Brâncuşi, 1), cei doi au demonstrat lumii că adevărul artei se instalează în absolutul eticii prin mijlocirea unei etici absolute, încercată şi realizată în artist şi de către artist în viaţa sa. Amîndoi aceştia au făcut

totul, cu ei înșiși, pentru a deveni total și în exclusivitate instrumente docile la îndemîna spiritului care se exprimă demiurgic prin ei.

Cînd atitudinea artistului față de sine o identifică pe aceea a responsabilității față de genialitatea pe care ființa lui o poartă și o susține, o reprezintă („Eu personal caut întotdeauna să mă conving că onorurile nu mi se adresează mie ci către o stare de lucruri pe care o reprezint“ — spunea Enescu), existența lui devine o supremă responsabilitate și o sublimă artă de-a se purta pe sine, o știință și *artă de-a fi*; o perpetuă desăvîrșire înăuntrul determinațiilor pe care i le dă conștiința, sub imperativele exclusiviste ale spiritului. Existența enesciană, subordonată prin urmare imperativelor geniului și modelată în așa fel ca să îl servească pe-acesta într-una, se confundă cu opera sa muzicală, cu sensurile ei mărturisite celor ce au urechi de ascultat să audă și să înțeleagă. Iată de ce sîntem îndreptățiți acum să mergem nu pe calea operei ci pe aceea a omului din spatele operei pentru a ajunge și a înțelege, o dată (1) temeiurile operei însăși și a doua oară, apoi, (2) aceleași categorii (arhe)tipice care călăuzesc, caracterizează și structurează geniul relevat în istorie; totodată, acela ilustrator și reprezentant plenar al spiritului autohton afirmat ca destin în istorie.

Noi vom atinge aceste aspecte interesîndu-ne să pătrundem și să pricepem mai bine *omul interior*, acela — grație relativei sale autonomii, mai precis emancipări, independentizări — nelegat neapărat sau în întregime de eul biografic existențialist. Fiindcă spre deosebire de acest eu biografic existențialist, dincolo și înăuntrul său, omul interior (lui însuși) trebuie socotit ca *eu biografic esențialist*. În și prin chipul acestuia vom afla de fapt, iar noi va trebui să încercăm a prinde și descrie, o față, o anatomie și fiziologie totodată, a geniului. O față a geniului în general, ca entitate ontologică (în ontologia umanului), ca și a acelui geniu arheic, autohton. Asemeni operei sale creatore, viața lui George Enescu ne dă *semne* al căror tîlc trebuie să îl pătrundem și desfacem; în fond, descoperind existența și modul de existență a acelei relații strînse și directe (condiționale și afinitare) între viața sufletească a omului de geniu — viață reiterantă a unor scheme: semne cu semnificații și putere consacrantă — și creația sa, care accede la a constitui un act de ticluire și tîlcuire, de re-facere a unor *semne*, imagini, simboluri, aforisme.

„Adevărul, Binele și Frumosul își primesc adevărata lor valoare definitivă în valorificarea numită realizare-de-sine“ — s-a spus[1]. Adevărata valoare definitivă a celor care centrează conținutul și destinația geniului uman poate fi deci aflată în biografia esențialistă a unei personalități excepționale. Iată de ce viața lui George Enescu este un adevărat obiect de contemplație; deoarece acesta și-a modelat un chip uman și a trăit sub imperative estetice, cele ale Adevărului, Binelui și Frumosului, cele ale supremei creații (realizarea-de-dine), așa cum arareori se mai poate concepe în legătură cu un artist creator, cu un ins contemporan. Dacă se înțelege însă că o atare personalitate de excepție, de exemplaritate unică, ce depășește măsura obișnuită a omului, capătă toate aceste calități și înfăptuiește opera realizării de sine în biografia eului esențial nu prin detașarea și ieșirea din omenesc ci prin afundarea spiritualizată în acesta, prin cufundarea și atingerea arheale ființiale, o operă cum este viața interioară nu va mai părea un mister sau un fapt intangibil. „Este rolul marilor creatori să rodească nu numai prin opera lor creatoare dar și prin aceea pe care o fac posibilă în jurul și prin existența lor“, spunea Tudor Vianu.

3. Toposul existențial și ființial al creatorului de excepție

Vom da în continuare adeseori cuvîntul lui Emanoil Ciomac, prietenul intim și poate cel care l-a înțeles cel mai adînc pe George Enescu. În monografiile pe care le-a dedicat geniului nostru, sau în numeroasele-i cronici, mărturisiri și intervenții publicitare, acesta ne-a lăsat pagini admirabile și care merită reținute de cei ce vor să-l cunoască și înțeleagă pe marele și complexul Enescu. Iată ce ne comunică Ciomac despre artistul la douăzeci și patru de ani:

„Deși prezența neașteptată a faimosului artist făcea mare senzație, deși numeroși invitați n-aveau ochi decît pentru dînsul, el umbla parcă sfios, în urma tatălui său.

Am băgat de seamă de pe atunci moliciunea și discreția pasului său. Nu făcea nici cel mai mic zgomot atunci cînd se mișca. Gesturile îi erau măsurate și armonice“ (e un fel de a trece prin lume „ca prin secoli un eres“, nu-i așa?). Tot cu acea ocazie el citează și un fragment din jurnalul Marukăi Cantacuzino-Enescu: „îl găsim, și el însuși își spune neîndemînatic, « împrumutat» vieții curente. Se prea poate, dar în felul în care albatrosul, ce survolează valurile, spintecă și sfidează furtuni, și vulturul ce planează în aer, sînt neîndemînatici imediat ce ating pămîntul“. Ca și lebăda — continuă Ciomac — cînd nu plutește pe apă, „apa fiind muzica, elementul său“. Și totuși atunci, prin contrast, el amintește de superba siguranță și de autoritatea magistrală pe care Enescu le deținea pe scenă (ca dirijor sau interpret), în elementul său — muzica [2]. „Nu vorbea niciodată clocotitor, conchidea întotdeauna cu chibzuință, limpede, măsurat și liniștit, avea o extraordinară precizie în mînuirea cuvintelor, o proprietate absolută a termenilor, nu se exprima niciodată prolix sau vag (...). De o voință neînduplecată, era aspru cu sine însuși și totodată blînd și tolerant față de cei din jurul său“ [3]. „De cînd era tînăr — își amintește Cella Delavrancea —, în el se simțea o putere lăuntrică îndepărtîndu-l de viața exterioară“ [4]. Aspectul său exterior și apariția sa „impunea în anii maturității prin liniște și masivitate, printr-o putere voluntar potolită, sigur de sine, cu toată aparența sfioasă în societate.

Vulcanul său lăuntric răzbătea rar în afară, doar în exercițiul profesiunii muzicale, la repetiții, cînd vocea sa răsuna pe neașteptate, speriind chiar și pe cei care trăiau în intimitatea lui, uimiți să-l cunoască și sub acest aspect furtunos.

Dar izbucnirile temperamentului său năvalnic erau de obicei stăpînite, precum am mai spus-o, de voința puternică, am zice, o voință, beethoveniană“ [5]. Spirit deci de mare vitalitate, își domina extrem de bine temperamentul, sublimîndu-l în artă. „Căci firea lui e puternică, furtunoasă. bărbătească. Puțini bănuiesc într-însul vulcanul. Și asta se vădește cînd îi citești sau cînd îi auzi muzica: muzică scrisă de dînsul în singurătatea sa sufletească“ [6]. Într-o cronică din 1915, Ciomac remarca: „În Enescu trăiește tot sufletul poporului și al pămîntului nostru. E plin de bărbăție, de patimă, de dor românesc“. În 1931 un cronicar timișorean, sub titlul „Convorbire cu Enescu, care a împlinit 50 de ani. Dar se simte mereu tînăr datorită artei sale“, scria: „... În timp ce apărea pe scenă, iar publicul aplauda, Enescu mulțumind printr-o plecăciune, eu încercam să-l văd pe *om*. Nu era o apariție elegantă. Ținuta lui nu mi s-a părut cîtuși de puțin impresionantă. Fracul său nu-i venea defel turnat, atitudinea nu era falnică, mersul lui nu mi se părea «voinicesc», ci mai curînd de o umilință sacerdotală (...). Mai tîrziu, în timp ce stăteam față în față cu maestrul, am simțit cum mă învăluie un calm nemărginit (...) [un fluid] mă învăluise asemenea unei infinite liniști (...) Cred că vă înșelați

— spune Enescu — odată ce asta nu este liniște, ci disciplină și stăpînire de sine. Nu mă simt în stare să-ți descriu furtuna ce mă răscolește orideciteori apar pe scenă. A pune frînă acestei furtuni și a o lăsa să se manifeste doar pe măsura trebuincioasă — asta se cheamă artă. În ultimă analiză, ea nu este altceva decît stăpînirea de sine. Lucrul acesta este valabil îndeosebi în cazul artistului interpret, care, de-a lungul întregii sale vieți, nu face altceva decît să-și tălmăcească sufletul în forme preexistente“ [7].

Iată deci, între altele, că ceea ce frapa în caracterul lui George Enescu erau trăsăturile unui *echilibru interior perfect*, care *nu excludea antinomiile*, ale unei bine cumpăniri, ale unei accentuate stăpîniri de sine, seninătăți profunde și ale unui aparte simț al măsurii. Sînt trăsături care l-ar fi putut face pe Enescu un bun exemplu pentru ca unii teoreticieni ai specificului psihologiei și spiritualității românești în general, ca Blaga sau Motru, Florian și Sanielevici, Pârvan sau Iorga (în problema „vitalismului“ românesc), Noica sau Stăniloaie (în privința „cumpătării“ și „echilibrului“ românesc) să își ilustreze ideile, constatînd în acest fel actualitatea acestor mioritice definiri. Să ne amintim aci de dualismul terței — unul din principalii săi arhei melodici — și să ne amintim de tricordul de terță X_1 (mi-mi bemol-do, în transliterația literală: E(n) ES C(u)!), pe care, acum, nu putem să nu-l punem în legătură și cu caracterul lui Enescu însuși. Mai precis, cu temperamentul său năvalnic și reținut deodată; deoarece temperamentul la om, ca și terța în muzica europeană cultă, tonal-modală, reprezintă „dinamica energetică“, recte *modul/felul de a fi*, tipul caracterial introvertit / extrovertit într-o parte, minor/major de cealaltă parte.

Fie că se înclina în fața a sute de oameni cu sufletul tulburat și cu ochii înlăcrimați de vraja interpretării sale muzicale, interpretare de o forță de impresionabilitate indescriptibilă și — pentru noi cei ce nu l-am ascultat pe viu — inimaginabilă, fie că îmbrăca haina de academician sau senator, fie că își purta pașii prin cele mai selecte și aristocratice ori regale saloane, ca și prin tîrgușoarele și drumurile cele mai modeste și prăfuite ale patriei, nu-l clintea tranșanța diferențelor văzute și trăite de el, sau aceea a oamenilor cu care avea de a face, totuși, adunînd în sine toate impresiile cu acuitatea unui spirit hipersensibil și atotreceptiv. În fond totul îl afecta, totul îi comunica și se stratifica mnezic. („Totul în viață mă interesează — chiar și să colecționez timbre“, spune în *Amintiri*.) Dar multitudinea impresiilor, a cunoștințelor culese se decanta în retortele unei interiorități extrem de febricitare și fabricioase. Enescu păstra tot timpul o anumită intangibilă intimitate cu sine însuși, de nedivulgat lumii, și pe care contemporanii săi o simțeau în ciuda marii, deplinei sale sincerități și solicitudini acordate celorlalți. Universul său interior cu totul aparte îl făcea deosebit și în acela exterior. Cu o desăvîrșită politețe, Enescu păstra toate relațiile sale umane între făgașele unei demnități și cordialități înnobilante. („Față de acest om de mare distincție, serviabil și binevoitor, nimeni nu-și permitea vreun familiarism. Afară de primul său acompaniator, T. Fuchs, nimeni nu-l tutuia. Chiar soția sa, la *Princesse Aimée*, îi spune Vous“ [8].) O anumită solidaritate cu intimitatea sinelui său însuși, o anumită izolare în sine și o adîncire, o delimitare a sinelui său se vedea și se accentua mereu. Încă din adolescență, Enescu trecea drept „un beau tenebreux“. „De cînd era tînăr, în el se simțea o putere lăuntrică îndepărtîndu-l de viața exterioară“ (Cella Delavrancea). Prietenii mai apropiați îi spuneau Sfinxul (Carmen Sylva îl numise Pynx; el însuși scrisese în tinerețe complicatul canon Sphynx și un lied pentru voce și pian cu același nume), din pricina reținerii și profundei sale tăceri („mutismul meu îndărătnic“) care îi caracteriza cîteodată inclusiv prezența

în societate. De la o vîrstă foarte fragedă, mai precis încă din perioada studenției la Conservatorul din Paris (1894—99), Enescu a început să fie cunoscut în întreaga ambianță artistică a metropolei nu numai ca un interiorizat, auster, retras, tenebros, eventual timid, ci, mai corect, ca un consacrat (în sensul originar al termenului) artei sale. În *Amintiri*, el notează replica pe care Eugen Ysaye, privindu-l „pe furiș", adică cu înțeles, i-a dat-o unei admirații pe care „micul" Enescu i-a exprimat-o: „Micul meu Enescu — a zis marele maestru —, dacă vrei să cînți ca mine atunci cînd vei avea vîrsta mea, să nu faci pe sihastrul!". Enescu a evoluat în arta și viața sa ca un ascet. Iar aceasta, deoarece asceza reprezintă forma sublimării desăvîrșite a energiilor potențiale ale ființei în energii creatoare, active, sublimare deci pe care geniul o căuta și care s-a făcut în dauna altor porniri existențiale care au trebuit ponderate ba chiar suprimate. („Tot astfel, cum m-am obișnuit de minune cu atmosfera ploioasă și cenușie care domnește deseori la Paris, am acceptat și să mă restrîng în toate domeniile. Nu-mi trebuie prea multă lumină și nici prea multă frumusețe. Eu, care eram atît de sensibil la tot ceea ce-mi dăruia universul ca neprevăzut, putere și culoare, nu mai doresc decît un singur lucru pe lume: să traduc pînă în ceasul din urmă ceea ce freamătă în mine, să storc pînă la ultima picătură sucul fructului sălbatec pe care anii l-au copt. Atîta vreme cît trăiesc vreau să cînt". „Poate te vei mira, dragul meu prieten fără chip, cînd îți voi mărturisi că nu mai caut fericirea care era încă aproape de mine, cînd i-am făcut semn că nu mai am nevoie de ea". „Înainte de a termina voi fi drept cu mine mărturisind că nu am căutat gloria și deșertăciunile ei" — Enescu, Amintiri.) În tot ceea ce am remarcat sau citat relativ la interiorizarea și limitarea în viața curentă a lui Enescu, avem de înțeles nu un act de refulare, de negare și suprimare a „omului", ci tocmai de convertire a acestuia, de abandonare în creație și artă. Omenescul, la geniu, nu este sugrumat ci este doar valorizat, transferat, convertit și consacrat în *arta ca viață*. Iată de ce arta, creația enesciană izvorăște direct din „omenescul" autorului. („Ascultați Oedip și mă veți înțelege mai bine"; ascultați deci muzica operei — spune Enescu —, și nu spune reflectați asupra subiectului literar!) Iată de ce țîșnește ea ca profund originală și unică. Din apropierea și intimitatea unei experiențe parcă „organice" venind, iată de ce probează ea și iradiază atîta putere, patimă, prospețime și vitalitate, profunditate. Că arta geniului acoperă (sau descoperă) o întreagă istorie comunitară imemorială am văzut deja, atunci cînd ne-am ocupat de actul obiectivării creației; iat-o acum dezvăluind o istorie individuală, propria existență trăită în planul esențialist al ființării.

*

Unicitatea și măreția personalității umane a lui George Enescu stă tocmai în faptul că ea îmbracă (instituie) o structură desăvîrșită și tipică a fizionomiei spiritului de geniu. Dar contururile proprii și definitorii ale acesteia, filosofia artei a fost rareori în stare să le depisteze și sintetizeze. (Poate că lucrarea *Istoria ideii de geniu*, editată postum, a lui Tudor Vianu, ar fi încercat în final și o atare sinteză, poate un specific românesc al reprezentării ideii de geniu și a încorporării sale istorice; numai că studiul esteticianului a rămas ne-ncheiat.) O realizare totuși remarcabilă în problema cristalizării unei imagini și teorii a geniului o constituie contribuția lui Ștefan I. Nenițescu. Lucrare de vîrf a esteticii filosofice românești din perioada interbelică, și totodată de extremă actualitate și de optimă referință, prin cuprinderea logică și riguroasă, prin finețea decelărilor și inteligența

rezultatelor, *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, scrisă de acest autor în 1925, face în acest moment referința și obiectul citării noastre. Imaginea obținută de Nenițescu surprinde extrem de plastic și apropae complet chipul și modul de existare genială, în care se regăsește cu fidelitate și George Enescu. Evocarea cuvintelor acestui estetician-filosof ne scutește pe noi de alte precizări și reliefează de la sine, chiar generalizînd, fapte a căror explicare și formulare cuprind cu exactitate ceea ce am fi dorit și noi să dăm de înțeles asupra semnificațiilor (vieții) enesciene. Iată ce se spune despre omul de geniu:

„Conștient sau inconștient, el își pregătește prin îngrădire oarecum legenda, se scutură sau se desparte încă din viață de vremelnicia empiricității sale, sau crede că se spală de tot ceea ce într-însul este trecător, ca să nu rămînă din ins decît omul echivalent prin atitudine și în atitudine omenirii. Şi, conştient sau inconştient, pregătindu-și universalitatea prin renunțare voită sau firească la înțelegerea biografic anecdotică, și măruntă și incoloră, de la om la om, el corespunde natural, curat de tot ce este în el mai mult sau mai puțin indiferent, sau se apleacă fără să-și dea seama la tendința tocmai a mulțimii, în cîmpul gloriei, prin formulări părelnic istorice și spre credințe extra-istorice. (...) Însă dacă geniul pare să iasă din istorie și să se despartă cu totul de mulțime, aceasta este numai o părere și se întemeiază pe faptul că numai ca om-omenire el trăiește intens, pare să trăiască însăși viața ca absolut, și « a trăi înseamnă a lepăda mereu ceea ce vrea să moară» [Nietzsche n.n.][9]. Remarcînd că geniul realizează în el „unitatea de omenire", filosoful estet asertează că „faimoasa singurătate [a geniului ca om, n.n.] vine tocmai din faptul izolării artistice, a obiectului prin identitate cu folia [în sensul mai degrabă al anticului *furor / mania*, n.n.] și aici vine din faptul pe larg lămurit și analizat acum, al identității dintre insul în atitudine și dintre omenire, identitate în care desigur, într-un sens anumit, artistul este cum nu se poate mai singur, fiindcă, el fiind și întreaga omenire, în afară de el nu mai este nimeni. Prin urmare, singurătatea deplină a geniului este de tălmăcit numai ca maxim de identitate cu omenirea, un maxim de omenire, universală și întreagă, de la începutul pe care nu-l știm, pînă la sfîrșitul pe care nu-l știm, fiindcă este veșnic în omenescul său ca și omenirea". La geniu, „personalitatea individuală, nu mai rămîne decît cea general omenească, însă ca un ideal (...) și nu mai puțin se întemeiază inconștient pe faptul că, echivalent omenirii în veșnicia ei omenească, el cuprinde sintetic și istoria ei întreagă, o cuprinde în germen și anticipează". Geniul se impune văzut „ca o cristalizare de omenire, în înțelesul de cristalizare a omenirii într-o atitudine, aci deosebit de importantă pentru istoria omenescului, fiindcă este vorba de singura atitudine afirmativă de om și a omului în echilibru sau în reciprocă afirmație"[10]. Concluzia lui Nenițescu în problemă este profundă și clarvăzătoare. „Dar, stingher, geniul nu este geniu fiindcă ar ieși din istorie sau din mulțime, ci fiindcă face istoria și mulțimea (...). Și pentru că geniul este cel mai om dintre oameni, pentru că este și absoarbe omenirea, izolatul și unicul, el este și nu poate fi altminteri în plăsmuirile sale decît original, și originalitatea sa nu este goană, ci frumusețe (...). De aceea, original din pricina echivalenței tot mai lămurită aci, deseori el spune despre sine că este autodidact, fiindcă învățătura nu-i este cumul și erudiție, dînsul nu este măgarul încărcat de hîrțoage ale lui Schopenhauer, ci armonie, și învățătura îi este într-adevăr, cum voia Platon, aducere aminte: dintr-un ciob de gînd el poate reclădi sistemul, căci sistemul a fost în omenire și el omenirea este. Şi chiar dacă ar fi deprins meșteșugul rînd pe rînd de la o sută de maeștrii, chiar dacă învățăcelul ar fi audiat o sută de dascăli și ar fi scuturat de colb filă de filă biblioteca de la Alexandria uriașă, geniul și atunci rămîne într-un sens auto-

didact și descoperitor, copilul zeilor, fiindcă știe limba zeilor, și pecetluiește tot cu pecetea sa. (...) Prin simplul fapt că este, el șterge oarecum ceea ce a fost, deși în realitate, înglobîndu-l în sine, învie particularul peste veacuri, îl trăiește însufleţindu-l de omenire armonioasă“ [11]. „Geniul, noţiune istorică și energie istorică, este omenirea întreagă și echilibrul ei“. „Geniul, este omenire și armonie“ [12].

Neniţescu afirma deci într-un mod original, pe lîngă ipostaza și calitatea de om colectiv (pe care o îmbracă geniul), și faptul că geniul însemnează generalitatea, esenţialitatea și conștiinţa cea bună a umanităţii. În plan etic și moral, consecinţa firească a faptului că geniul, împlinind ontologia specifică, condiţia proprie toposului existării geniale, realizează în sine umanitatea întreagă, că el este umanitatea întreagă, o constituie caracterul său cotidian de nedrămuit umanism, de generozitate, de dăruire de sine cu un gust al gratuităţii. Geniul este umanitate salvată, umanitate pură și de aceea se impune el drept călăuză de mare exemplaritate pentru spiritul omenirii. Ce exemplu, ce pildă perfectă justifica ideea realizării umanităţii în (și ca) sine, în persoana lui George Enescu!... Numai nobila modestie a acestuia și principiul îndeplinirii datoriei — adică a împlinirii geniului — fără de emfază, trufie și pompă, ba chiar în deplină tăcere, au făcut ca lumea să nu-i aducă elogii cuvenite ca în faţa unui titan al umanităţii și umanismului, cum și era Enescu. „Artistul trebuie să fie preocupat nu doar de arta sa, ci și de destinul omenirii“ — susţinea și îndemna el [13].

La noi s-a scris totuși mult despre aspectul umanitarist, pacifist și patriotic al personalităţii lui George Enescu. Tabloul rezultat astfel nu-l putem noi completa în mod sensibil și indispensabil și nici nu îl vom reproduce așa cum a fost deja recopiat și multiplicat. Îl putem însă ușor reevalua, din altă perspectivă.

Faptul că Enescu și-a exprimat în mod eclectic convingerile sale, risipindu-le în numeroase interviuri și convorbiri amicale dar nu în prelegeri, discursuri și inflamante aclamaţii thomasmanniene, nici în gesturi protestatarde și extremiste asemeni lui Casals sau Bartok, faptul că nu a susţinut conferinţe, marșuri demonstrative, memorii și nu s-a îngropat în binefaceri departe de lumea dezlănţuită, ca Albert Schweitzer, faptul că plenara-i sa exprimare a atitudinii, intransigenţei morale, aspiraţiei înalte și a nobleţei spirituale, nedrămuita-i aservire (gratuită și necondiţionată, nelimitată) absolut întregii lumi — fie ea infestată de rău, fie purificată de bine — le-a îngropat și le-a împărtășit pe toate în exclusivitatea miraculoasă a artei sale, i-a favorizat oarecum această „nerecunoaștere“ a sa printre marile spirite umaniste ale veacului XX. Pentru noi însă, i-a favorizat acea recunoaștere a sa drept om al matricii populare și al specificului naţional în primul rînd, acela însemnînd — pentru geniu — a realiza omenirea după chipul și asemănarea reprezentativităţii (= realizare de omenire) în folclor: toţi sînt una și într-unul sînt toţi. Ceea ce în mic (în micul axiologic) înseamnă solidaritate cu colectivitatea parentală, în mare (la geniu) însemnează comuniune universalistă, concentrare în sine de umanitate și omenire. Enescu ilustrează marca și ipostaza autohtonă a tendinţei geniului de a fi el colectivitatea întreagă, în acţiune și discreţie, în tăcere, de a fi conștiinţa cea bună care plutește în (și înseamnă) anonimitate, de a da tonul comunitar pentru integritatea și moralitatea nepericlitată a unui popor, întruchipînd însăși vitalitatea, efortul, speranţa și neteama acestuia în faţa întunericului istoric, un popor care-și păstrează cumpătul și cugetul liber fără să strige și să se arate cu degetul. Conștiinţa cea bună a umanităţii.

În ultimele sale decenii de viaţă, Pablo Casals s-a autoexilat într-un sat de munte. Pradesul a devenit atunci loc de neîntrerupt pelerinaj pentru că marea sa personalitate strălucea totuși de la distanţă și îndemna lumea la purificare, la

integritate și umanism, la moralitatea-i pierdută. Atita timp cît a trăit astfel Casals, lumea a știut de o lumină, de o flacără pură și de nestins, care nu s-a atins de nimic murdar dintr-ale cugetului vreodată și care a dăruit lumii dragoste și bucurie curată. Atîta timp cît Brâncuși a trăit monahal în inima zgomotoasă, năucă și frivolă a Parisului, lumea a știut că-n viață e adevărată numai esența și că la „adevărul lucrurilor" și-al vieții, adică la esență, adică la „bucurie și pace"; nu se ajunge decît redobîndind puritatea și simplitatea dintîi. În mijlocul furiilor terifiante, dramatice ale lumii, Brâncuși a implîntat o vatră ancestrală și imemorială: a universalității esențiale, în inima modernității occidentale. Flacăra lui Enescu era însă peste tot; în timpul celor două războaie mondiale a cutreierat fără încetare toată România, în lung și în lat, El era peste tot deoarece el era umanitatea adevărată și nepervertită, era conștiința noastră cea bună. Aceea care înseamnă acțiune, neabdicare, consum și dăruire de sine pînă la sacrificiu. Enescu n-a ars ca un foc singular, jerba sa s-a împrăștiat de la prima scînteie în tăciuni care-au fost împărțiți generos în fiecare colț setos de-o lumină și de cald pentru spirit. De un militantism desăvîrșit, Enescu, om al cetății, și-a reținut grozava-i singurătate doar pentru sine și s-a abandonat autosacrificiului dăruirii de sine. În singurătate, Brâncuși și-a absolvit — pînă la ștergere deplină — biografismul; eul său personal, sublimat în operă, a „făcut *pasărea* să cînte pentru Umanitate". Enescu, pentru Umanitate a cîntat; el însuși a cîntat pentru menținerea și șlefuirea umanității și a umanismului, a omeniei universului.

4. „Compoziție de grup"

Vom evoca în cele ce urmează cîteva din elementele caracteristice fișei spirituale a cîtorva figuri de excepție pentru a cuprinde și mai bine toposul specific în care sălășluiește și pe care îl elaborează geniul vizînd puritatea ontologiei sale. Avansăm în fond un mod de înțelegere prin oglindire în altul; sub chipurile altora îl vom recunoaște și îl vom înțelege mai bine pe acela al lui Enescu însuși.

Timp de trei sferturi de veac, pilda și numele unuia din cei mai mari muzicieniai istoriei, o figură exemplară și deplină de înțelept antic, de o clasică idealitate a firii, de o gotică fermitate în atitudinea militantă, de o orfeică tărie sufletească a artei sale și de un sacerdotal-angelic conținut moral, a stîrnit un val de supreme elogii și a înrîurit multe conștiințe ale epocii (printre care și aceea a lui George Enescu). Este vorba de Pablo Casals. Îl evocăm pe acesta primul aici nu fiindcă i-am recunoaște și acorda un oarecare ascendent față de Enescu, ci doar pentru puritatea prea mare a similarităților care-i apropie pe aceștia doi.

Dacă citim amintirile lui Casals împărtășite lui Corredor („De vorbă cu Pablo Casals") și, cunoscînd biografia și gîndirea lui Enescu, sîntem surprinși foarte adesea remarcînd ce extraordinară afinitate și asemănare au aceste rememorări autobiografice cu acelea ale lui Enescu în prezența lui Gavoty. Cîtă coincidență între copilăria, tinerețea și maturitatea celor doi, între gîndurile, principiile și idealurile, activitatea și crezul lor artistic sau omenesc, cîtă conformitate și similitudine de destin și de geniu. Apropierile dintre ei ni se impun și nouă a fi făcute cu atît mai mult cu cît cei doi s-au cunoscut bine, au făcut artă împreună, și-au îmbărbătat reciproc geniul. „O jumătate de veac de prietenie mă leagă de el. Pentru Enescu am avut totdeauna un sentiment de adîncă dragoste" — spunea Casals

„Casals (. . .) rămîne maestrul nostru al tuturora", „cel mai nobil dintre muzicieni, a fost îndrumătorul gîndirii mele" — spunea Enescu. Cuvintele nu sînt prea multe dar relaţia spirituală a celor doi avusese prea adînci puncte de contact. Să luăm doar aminte că a recunoaşte pe cineva drept maestru (cum face Enescu referitor la Casals) înseamnă din partea unui muzician a recunoaşte, a accepta şi a-şi însuşi o soluţie, o cale valabilă pentru sine, promulgată şi profesată de maestru. Maestrul sau îndrumătorul se perpetuează în discipol; caracterele şi meritele „îndrumătorului" răsfrîngîndu-se asupra „îndrumatului" în care s-au gestat şi s-a perpetuat fiinţa spirituală a aceluia. Casals se regăseşte în Enescu (aşa cum ne indică Enescu însuşi). De unde şi reciproca: cunoscîndu-l pe Casals îl putem recunoaşte pe Enescu. Iată ce ne îndreptăţeşte ca să citäm cîteva din aprecierile făcute lui Casals de unii din contemporanii săi, trebuind să ne imaginăm substituirea numelui său cu acela al lui Enescu deoarece asemănătoare caracterizări, potrivindu-i-se, i s-ar fi cuvenit pe bună dreptate.

„Casals este un artist excepţional — o mare personalitate, un profet, un savant, nici mai mult nici mai puţin decît un uriaş între oameni" (J. S. Harrison). „Pildă de noblеţe, de demnitate şi de mîndrie umană" (V. Auriel). „El este cel mai mare interpret al unei generaţii care este şi a lui, este şi exemplul spiritual cel mai desăvîrşit, înălţînd prin noblеţea intransigentă a unui caracter uman, căruia nu i se cunoaşte nici un echivoc şi nici o slăbiciune" (A. Cortot). „Care este secretul forţei magnetice [interpretative] a lui Casals? (. . .) Răspunsul îl găsim în personalitatea şi caracterul omului" (H. Taubman), „om a cărui vajnică artă se leagă de respingerea oricărui legămînt cu tot ce este rău, cu tot ce este mizerabil şi jignitor pentru justiţia umană, într-un fel care cu drept cuvînt ne face mai deplină înţelegerea acestui artist (. . .); în epoca noastră de delăsare el este o pildă de mîndră statornicie morală, pe care nimic nu o poate abate" (Th. Mann). „El este un muzician atît de grandios, pentru că este şi un om profund" (A. Schweitzer)[14]. Să vedem însă roadele unei directe formări pe care Enescu a realizat-o în didactica sa.

O relaţie de tip antic maestru-discipol s-a instituit între el şi Yehudi Menuhin, care se va recunoaşte toată viaţa un produs spiritual descendent din şi continuator al lui George Enescu. („Acum trebuie să depun un efort pentru a-mi reaminti vreun lucru deosebit pe care mi l-a spus, dar ştiu că tot ceea ce fac poarta pecetea sa" — scrie Menuhin[15]). Ce ne frapează între memoriile lui Menuhin: — Evenimente din prima copilărie flagrant asemănătoare cu acelea proprii biografiei enesciene. — Muzica: un alt cogito „cînt deci exist" spune Menuhin: „un violonist duce o viaţă solitară, meditativă, de chibzuială". Marea sa revelaţie: George Enescu, „maestrul suprem". — Marea şansă de a-i deveni „învăţăcel". — Arta sa, căutare de adevăr, viaţă, spontaneitate şi iar adevăr viu, exact ca la Enescu, e o sinteză a şuvoaielor pasionale, tumulturilor speculative şi a înţelepciunilor adînci, aparţinînd spiritului oriental la fel ca şi celui occidental. — În amintirile sale *(Călătorie neterminată)* îşi recunoaşte conţinutul şi sensul vieţii drept o adevărată supunere (imperativelor) geniului, urmărită parcă „în cel mai simplu şi clar spirit geometric" şi împlinind „ceea ce pare a fi fost un destin". Drumul său dinspre Apus către Răsărit, din occidentul american înspre orientul indian, drum spiritual de reîntoarcere la obîrşiile artei, ale istoriei spiritului (cum el însuşi îşi conştientizează), a trecut *în mod condiţional* prin Europa *lui* George Enescu; a trecut prin arta şi gîndirea acestuia, care l-au marcat şi determinat în mod fundamental. Enescu i-a fost deci mijlocitorul spre o universalitate esenţială.

„*Calea* pe care am urmat-o — spune Menuhin — a fost una inspirată, trasată de profesori inspiraţi, nu printr-o stăpînire perfectă a gamelor şi arpegiilor, ci

prin *capacitatea de a recunoaşte măreţia şi de a fi capabil să-i răspund*" (s.n.). În contextul acestei idei trebuie să aşezăm relaţia dintre discipol şi maestrul Enescu. „Enescu va rămîne pentru mine întotdeauna *Absolutul*, etalonul cu ajutorul căruia îi judec pe ceilalţi, găsindu-i pe toţi şi în special pe mine cu lipsuri" [16]. „Mai presus de orice Enescu m-a purtat pe piscurile concepţiei sale despre muzică. Ani şi ani de-a rîndul, îmi răsuna în urechi vocea sa. Cîteodată îl auzeam rostind cuvinte dar de cele mai multe ori vorbirea lui era muzica; îmi împărtăşea cîte ceva în legătură cu cele ce cîntam, şi pe măsură ce căpătam experienţă, sfaturile pe care mi le aminteam cîştigau în valabilitate. Nimic din ce spunea nu era greşit, nimic nu era înşelător. Chiar cele mai nesemnificative indicaţii căpătau tot mai multă greutate şi valoare, subliniind odată în plus sensibilitatea, bogăţia muzicalităţii sale şi amintindu-mi de fiecare dată cîtă dreptate am avut de a mă încrede în el, cît de norocos am fost să-l am drept călăuză. Azi, influenţa lui directă asupra mea este înrădăcinată în însăşi concepţia pe care mi-o formez asupra lucrurilor — concepţie unitară, ale cărei elemente componente nemaiputînd fi atribuite unor surse distincte. Acum trebuie să depun un efort pentru a-mi reaminti vreun lucru deosebit pe care mi l-a spus, dar ştiu că tot ceea ce fac poarta pecetea sa". „Ceea ce am primit de la el, prin exemplu, nu prin cuvinte, a fost aptitudinea de a transforma nota într-un mesaj vital, de a da formă, înţeles frazei, viaţă muzicii (...) Uneori cînd folosea cuvinte pentru a clarifica ceva, nu erau nişte instrucţiuni dinainte stabilite sau nişte soluţii gata pregătite, ci sugestii, plăsmuiri, care depăşeau raţiunea şi veneau să insufle imaginaţiei mele o înţelegere mai completă" [17].

Iată-l deci pe Enescu, măreţie şi *Absolut*, asimilat cu devoţiune de către discipolul său. O relaţie unică deci, de reală structură paideică extrem-orientală, sau (cel puţin) elinistă, cum în contemporaneitate doar Hermann Hesse a mai conceput în filosoficul său roman *Jocul cu mărgele de sticlă*. Este vorba de o ilustrare a magistratului şi discipolatului arheal, transpus dincolo de timp şi de spaţiu istoric, exercitat sub auspiciile şi prin intermediul muzicii. În acest „joc" al comunicării formatoare şi al comuniunii între spirite mai persistă ceva din arhaica raţiune a transferului de putere spirituală şi a perpetuării, în straturile de conştiinţă, a realizărilor interioare deţinute de către maestru şi dobîndite de către discipol, prin ascultarea şi asimilarea spiritului său de către ucenicul consacrat. Forţa de mare înrîurire pe care o poate avea Maestrul absolut se bizuie însă pe faptul că este el însuşi un *Absolut*, că reprezintă o realizare de personalitate deosebită. *Maestrul Enescu* reproduce deci un model uman de excepţie, încorporînd pentru contemporaneitate modelul antic (model ideal şi totodată anticipator al idealului vreunui secol care va să vie, pentru Hesse) al supremei realizări umane, realizarea de sine, realizarea Omului.

*

Pe imens de multe coordonate spirituale se întîlneşte şi biografia de conştiinţă a lui Brîncuşi cu aceea a lui Enescu. După cum bine se ştie Enescu a ajuns la o concentrare — esenţializare a trăirii, a modului său de trai, a existenţialităţii sale pînă la simbol şi aforistică, aşa cum numai „sfîntul de la Montparnasse" — Constantin Brâncuşi a mai cunoscut şi reprezentat pentru artistul de geniu în epocă. Enescu şi Brâncuşi s-au reîntors la şi au reeditat acea arhetipalitate creatoare, în mijlocul şi în deplina modernitate a secolului XX, ilustrînd cu viaţa lor perenitatea şi fecunditatea unor structuri ancestrale şi autohtone ale spiritului creator, ale genialităţii excepţionale. O continuă eliberare şi căutare a esenţialităţii a caracterizat

pentru amîndoi scopul în vederea căruia principiul lor de viaţă a fost simplitatea. „Simplicitatea în viaţă este adevărata libertate". „Simplitatea mea e o liberare de necesităţile materiale. Să-ţi creezi cît mai puţine libertăţi, iată filosofia vieţii" — spunea George Enescu. Dar cuvintele lui Brâncuşi ne explică mai precis şi adînc care este mobilul şi rostul „reductibilităţii", secluzionării şi simplităţii enesciene. „Simplitatea nu este un scop dar se ajunge la simplitate fără să vrei, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor. Simplitatea este complexitatea însăşi şi trebuie să te hrăneşti din esenţa ei pentru a-i înţelege valoarea" (af. 15). Altădată el afirmă că simplitatea se atinge „în ciuda noastră, pe măsură ce ne apropiem de sensul real al lucrurilor". Prin urmare simplitatea se dobîndeşte doar de partea straturilor exterioare ale fiinţării deoarece ea ascunde şi deţine o valoare de esenţă, *este* complexitatea însăşi şi este paralelă cu descoperirea şi deţinerea sensului real al lucrurilor, cu cunoaşterea sophianică. Simplitatea enesciană este prin urmare o „afundare" în realitatea esenţială, interioară (a) lucrurilor şi fiinţei, reflectînd ceremonioasa pătrundere şi înaintare a spiritului său în lumea esenţelor. De identică atitudine şi realizare a propriei fiinţe, ca la Enescu, Brâncuşi vedea şi el că „Artistul modern nu este un animal de lux, ci este un animal auster. Arta lui nu se comite decît în austeritate şi în taină — ca o crimă perfectă" (af. 40). Asemeni lui Enescu şi el zicea despre sine: „Nu mai sînt demult al acestei lumi; sînt departe de mine însumi" (254).

Această aparentă „înstrăinare" nu însemnează, în fapt, decît aprofundarea şi accentuarea creatorului în esenţialitatea umană cea ultimă, absolută şi desăvîrşită. Desprinderea de „biografie", de empiricitate şi de eul vremelnic, părelnic şi superficial (uitarea „omului" înseamnă însă regăsirea sinelui, eului creator), nu este decît reflexul extern al faptului de *a se pune în starea de a face* (ceva) *să fie* — cum numea Brâncuşi (af. 9) gestul esenţial al creatorului în creaţie. „Înstrăinarea" este deci reflexul *în* (planul) *uman*, mai precis în *naturalul* uman, al apropierii certe de condiţia unic creatoare, de model demiurgic. „De cîte ori m-am apucat de vreo operă — spunea Brâncuşi —, am avut sentimentul că un absolut („starea de lucruri pe care o reprezint", îi spunea aceluiaşi absolut Enescu) se exprimă prin mine; şi atunci nu mai contam ca individ şi nu mai aveam nici un fel de importanţă. Aceasta ar trebui să rămînă relaţia fiecărui artist faţă cu lumea" (168). Brâncuşi va fi contemplat propria sa istorie (biografia sa esenţială, sau biografia contactului cu esenţialul), ca pe o fascinantă întîlnire periodică cu Absolutul, pe care îl elibera în formă sculpturală. „Viaţa mea n-a fost altceva decît o succesiune de miracole", spunea el, Miracol îl devenise întreaga existenţă. Firesc, deoarece *a se pune în starea de creaţie*, cum denumea el starea care are în vedere apropierea de actul artistic, însemnează, pentru creator, a se face vecinul şi semenul Zeului, părtaş la divinitate.

Valeriu Râpeanu constatase odată că, asemeni lui Enescu şi, „*cazul* Brâncuşi nu-i singular şi se înscrie (...) în acea familie de genii tipic românească, pentru care *umilinţa* şi *smerenia* însemnau formele supreme ale apropierii de tainele artei şi de-exteriorizare a talentului"[18]. Despre această familie tipic românească, mai exact spus despre acest gen românesc de manifestare a genialităţii: acela manifestînd o „natură sacerdetală de poeta vates" (cum va fi spus Nichita Stănescu despre Vasile Pârvan), vom mai avea ocazia ca să vorbim atunci cînd vom căuta într-adevăr un specific românesc. O precizare însă ni se impune acum. Specifică îi este într-adevăr umilinţa şi smerenia dar nu înaintea ci alături de alte calităţi, care le şi condiţionează (pe acestea) cum ar fi: identificarea *cu arta*, universalitatea/originaritatea umană reprezentată // intimitatea coabitării interioare cu principiul

demiurgic / / detaşarea eului obiectiv de principiul creator, adică de genialitatea pe care o reprezintă şi de a cărui exteriorizare se face doar responsabil (nu imberb autor) / / eliberarea fenomenului esenţial într-o fenomenalitate existenţială sacralizată, sublimată, şi ridicată la rangul unor demnităţi extraconjucturale / / subordonarea existenţei reale imperativelor ideale şi determinismului de conştiinţă / / puritatea conştiinţei şi a atitudinii faţă de realitatea psiho-spirituală a creativităţii / / conformarea atît a comportamentului (mod de viaţă) după puritatea intuirii (fie ea metaforică uneori a) adevărului după care ÎN CHIP RÎNDUIT MORAL SĂLĂŞLUIEŞTE ŞI SE MANIFESTĂ CREATIVITATEA.

Umilinţa şi smerenia sînt, iată, proprietăţi nu numai ale geniului românesc, sînt proprietăţi arheale, deci universale ale geniului. Arta istoriei Europei, pînă inclusiv în *Renaştere*, în aceea de vest, şi pentru totodeauna pentru aceea bizantină *din răsărit*, se baza pe cultivarea modestiei şi a smereniei ca principii propice, fecunde pentru creativitate şi pentru emanciparea spiritului. Cel care a zis, „Iată că din marea smerenie se naşte marea cunoaştere“ şi a fost supranumit „prinţul modestiei“ (B. Brezianu) se numeşte Leonardo da Vinci. Haydn şi Bach făceau rugăciuni pioase înainte de-a scrie muzică. Istoria (biografică) a artei este într-o considerabilă parte istoria oamenilor care şi-au însoţit măreţia cu o gravă şi tăcută responsabilitate, cu o pioasă recunoaştere a modestităţii personale. Austerul Webern s-a rostit şi el aforistic, în muzica sa, asemeni artiştilor noştri de geniu, Enescu şi Brâncuşi. Visarea weberniană, plină de sensibilitate şi „farmec“ poetic de-a dreptul, e oare mai puţin dramatică sau „intelectualizată“ decît la Bach? Şi e chiar mai bachian decît Reger tocmai prin faptul că geniul său muzical deţinea/dobîndea şi destin. Asemeni lui Enescu, atari spirite sînt înăuntrul destinului pe care-l toarce geniul, faţă de talentaţi şi epigoni, care pot mima împrejurul geniului dar nu pot reitera ceea ce nu se reiterează ci pe măsură, ca un foc, se stinge şi se aprinde: destinul.

La fel ca pentru Enescu şi Brîncuşi, pentru Skriabin arta este „lumină, bucurie, miracol, sărbătoare, înălţare“ (poate doar „adevăr“ mai puţin). Obsesiile şi temele sale sînt focul, soarele şi lumina. Arta identifică pentru el religia; existenţa este egală cu conştiinţa. Skriabin era obsedat de lucrări grandioase şi din nefericire riscate în favoarea grandilocvenţei. *Misterul* său trebuia să revoluţioneze reprezentarea simfonică, poate şi pe aceea lirico-dramatică, muzica sa voia să redea (din păcate) în formă, în expresia senzorială — şi aici ratează muzicianul filosof — realizări şi speculaţii gnoseologice profunde. Arhitectonica muzicală este tratată cît se poate de liber, cu coruri în simfonii şi poeme. Prometeic şi luciferic (dar mai degrabă faustic) în arta sa — uşor prea mult în exteriorul (empiric al) operei de artă, experimentalist, hieratic şi ezoteric în artă, Skriabin era în viaţa personală de o modestie fără pereche. „Trece ca o umbră printre muritorii obişnuiţi“, scria despre el biograful[19].

Există deci un topos universal al geniului şi nenumărate sînt regionalismele ipostazelor sale; dacă există un „specific“ în cadrul acestuia el este unul de nuanţă calitativă. Această nuanţă ar putea şi ar trebui să fie aproximată după puritatea aderenţei sale la formele originare ale acestui topos, după gradul de reactualizare a nucleului arheal al genialităţii. Deci nu atît incidenţele exterioare, de comportament individual sau social, iarăşi de biografism şi istoriografie măruntă, anecdotică, cît principiile, datele de structură noematică prin care genialitatea se edifică şi încorporează, sînt cele ce merită efortul de a fi urmărite. *Specificul românesc este acela al participării, al accesului la originaritate, la universalitatea arheică.* Acest topos al genialităţii atît de curat ilustrat în spiritualitatea românească nu

este deci singular, „specific românesc"; este în schimb *principiul spiritului*. El este specific și propriu *Logosului* și lui *Dao*. (Și de aici implicațiile sale etice: rînduială / cumințenie (cum-mentis) / cumpătare / simplitate / omenie / altruism etc.) Faptul că el s-a încercat și realizat adeseori în istoria spiritului românesc este, dacă nu un specific al acestuia, cel puțin o mare onoare și glorie a sa.

*

„Eu, cu *noul* meu, vin din ceva care este foarte vechi!" spunea Brâncuși (af. 147). Cît de vechi și ce fel de „ceva"? — ni se ridică firesc întrebarea. „Anticii spuneau că trebuie să îți iubești destinul!... Eu mi-am iubit și nu mi-am părăsit nici o clipă strămoșii și filosofia lor milenară, a naturalității. Nu sînt străbunii destinul nostru?" (af. 241). „Nu mi-am pierdut legătura și nici nu mi-am scos rădăcinile (...) A profitat pe urmă și Arta mea; și m-am salvat ca OM!" (251). Prin toate acestea însuși artistul ne dă cîteva semne de reper: este vorba despre o conștiință antică, de milenaritate autohtonă, care, ca o *legătură*, ca ceva permanent — căci „stramoșii" reprezintă o realitate istorială și perpetuă, permanentă — se articulează în destin și ca destin devine actualitate, existență. În cadrul examinărilor încercate acestui *vechi*, acestui arheal imanent istoriei și încorporat/încercat în (creatorul de) geniu, el a fost din păcate redus la calitatea sa de *continuitate, persistență/imanență istorială;* drept pentru care acest „vechi" a căpătat adeseori datări precise în timp și spațiu.

Despre Brâncuși, Mircea Eliade a remarcat că, grație procesului de „introvertire" (tendința prin care el, ca Enescu, se face solidar concepțiilor unor contemporani ai săi ca Freud, Jung, Racoviță sau Levy-Bruhl) atitudinea lui față de materialul artistic este aceea a omului neolitic pentru care piatra reprezintă o hierogamie; Brâncuși reluînd astfel „felul de a fi" al acelui om al preistoriei. George Uscătescu spunea că „Constantin Brâncuși este *o figură de o dimensiune proprie folclorului*, care exclude orice tradiție culturală obiectivă, *care-și îmbracă propriul, mers corporal în termeni de cultură antică*, dar esențial populară și, în același timp, irumpe în cea mai avansată experiență a avangardei, își însușește toate coordonatele acesteia de finețe matematică și de perfecțiune metafizică și se plasează el însuși prin intermediul prodigioasei sale opere, ca instaurator inconfundabil, neabătut al artei noi, expresie înălțată pînă la limitele extreme ale capacității creatoare a secolului nostru" [20]. El deci completează ideea anamnezei și resurecției conștiinței eneolitice, accentuează asupra relevanțelor detectabile în cultura antică și asupra realității *asumării* istoriei (= „figura" proprie folclorului), a „realizării de omenire" (cum ar fi zis Nenițescu), avînd drept consecință regăsirea în sine a experiențelor trecutului.

Vasile Pârvan, cel apreciat pentru „acea natură sacerdotală de poeta vates" (N. Stănescu), cel elogiat ca un „cugetător adînc, doctrinarul unei filosofii creatoare, menită să-l pună pe om în realție continuă cu ordinea acestei lumi, *înrudit prin spirit cu marii înțelepți ai antichității* (s.n.) Pârvan poate fi considerat un reformator al gîndului în spiritualitatea autohtonă" (V. Vetișanu), este demn de a fi evocat aici printre exemplele românești dintre cele mai pilduitoare pentru viața sa trăită în mare concordanță filosofică, trăită ca o filosofie aplicată. Avea și el, marele istoric, aceeași convingere ca „omul trăiește unitar întreaga viață a trecutului". Poeți, de la Eminescu pînă la Arghezi, Blaga și Stănescu, au cultivat — aproape că am putea spune: drept un topos iubit cugetării poetice — aceeași idee

a perpetuării de părinți, a trecutului viu. (Nu va fi scris Eminescu, în același articol din 19 martie 1881 în Timpul: „oare n-am uitat cumva că iubirea de patrie nu e iubirea brazdei, a țărînei, ci a trecutului“?)

Geniul deci e o ființă aruncată (departe) în istorie. Realizarea sa, realizarea de sine, este tocmai realizarea istoriei. Regres, reactualizare? — e prea puțin pentru a defini procesul. Toposul originar al personalității excepționale, de geniu — înțeles acum ca biografism esențial cu acces la filo-sophie —, hălăduie deasupra istoriei cu ea cu tot și, reiterant, își caută (re)întruparea. (Nu e lipsit de importanță faptul că Eminescu, în zilele sale din urmă, declara că este Matei Basarab. Irecuperabilă nebunie, schizofrenie — s-a spus —, cu toate că nu manifesta altceva decît o luciditate a cărei fulguraţie își pierduse doar cursivitățile comunicative. În culmea acestei nebunii, medicii totuși recunoșteau că „se vede cîtă carte știe“. Eminescu, întemeietor de cultură, realizase un principiu arhetic, al înțeleptului și întemeietorului de cultură, și, îndreptățit, se identificase cu acest eminent prototip românesc al întemeietorului luminat care fusese [pentru Eminescu] Matei Basarab).

Dar pînă unde se întind strămoșii recuperabili și pînă la care început al trecutului se întinde această *legătură* proprie geniului? Pînă la folclor, pînă la voievozi, la basme, legende și mituri? pînă la antici sau neanderthalieni? Nicidecum! „Strămoșii“ și cu „destinul“, și cu „istoria“ și „trecutul“, „antichitatea“ etc. etc. nu sînt decît metafore false, aproximări și reificări lipsite de saltul valoric de care necesită gîndul autentic, justificat (aci) și spornic. Pentru extragerea geniului începutul — care-l fundează — nu este unul istoric (cronologic) ci unul calitativ; geniul arheic e contemporan cu începutul (valoric al) spiritului și nu al timpului cultural. O formulare, pe cît de metaforic expusă cu atît mai aproape însă de esența fenomenului și în făptura adevărului acestei realități a instituirii geniului, aparține lui Dimitrie Cuclin. Unic și solitar în geografia geniului românesc, identificat total cu viziunea și opera sa („Opera mea este însăși viața mea“) utopicul luptător pentru o viziune asupra esteticii și teoriei muzicale excelînd în rigorism logic, cu o fidelitate pînă la fanatism față de principii lipsite de adeziunea prezentului și a contemporaneității, față de o eternitate pierdută din digresiunea istoriei, Cuclin confirmă adevărul reactualizării — din partea geniului — a unui topos originar al ființei, contemporan cu însuși începutul conceptual al realității conceptibile spiritului. „Și toți pornim, cu întreaga omenire spre paradisul regăsit, în fine, spre identificarea facultăților noastre cu acelea ale înseși Esenței originare“ — spunea în finalismul său, gînditorul [21].

În fond această „realizare“ proprie omului de excepție și în care geniul transpare inclusiv din forma exterioară a ființării existențiale (bio-psiho-socialul individual) — moment în care *ontologia îndeplinită* a geniului devine posibilă a fi demonstrată printr-o *antropologie* specifică — nu constituie altceva decît rezultatul *modelării ființei* (— individualitate umană) *în acord cu istoria (realizării) Ființei*: o ontogeneză care reprezintă și repetă filogeneza sophianică.

„Esența originară“ a ființei (luată aici în înțelesul ei metafizic, aristotelic: faptul de *a fi*, to on he on), realizată (ıh) antropologic, constituie prin urmare atributul geniului, al cărui topos îl căutăm noi aici. Ne va fi mai ușor să pătrundem cunoașterea acestui atribut, cunoașterea deci antropologică a geniului, dacă ne vom apropia de înțelegerea noțiunii și naturii originare a „sophos“-ului, cel la care viața identifică filosofia.

5. Reeditarea „sophos"-ului antic

Antichitatea elină a stabilit un *tip* al noţiunii de înţelept şi un *model uman* al acestuia; iar faptul că Brâncuşi a fost întruchiparea sa perfectă a devenit adeseori invocat şi unanim recunoscut. De o colosală forţă spirituală şi creaţie a eului personal, de o creativitate artistică şi mai politropă şi versatilă însă, Enescu a realizat şi el în persoana sa idealul şi ipostaza prestigioasă a originarului *sophon/sophos* — înţelept. Din acest „ceva care este foarte vechi" cum va fi spus Brâncuşi despre sine (af. 147), proveneau amîndoi, cu toată „noutatea" lor. Pentru Enescu „artistul" nu e decît numele pe care el l-a dat *sophos*-ului; spunem aceasta deoarece dintre convingerile toate pe care le exprima, laolaltă cu sfaturile pe care le da „artistului", reiese clar că el îi pretindea (sau îi sugera) acestuia cu exactitate îndeplinirea condiţiei de *sophos*.

„Filosofia se numea mai înainte *înţelepciune (sophia)* şi cel care o profesa era numit *înţelept (sophon)* pentru a arăta că a ajuns la cel mai înalt grad de perfecţiune sufletească" ne spune Diogene Laertius *(Despre vieţile şi doctrinele filosofilor* I, 12). Expresia „perfecţiune sufletească" nu trebuie luată aici nicidecum ca însemnînd numai calităţi morale superioare. Este adevărat că înţelepciunea (în înţeles originar) este însoţită şi de acestea, că ea consemnează „desăvîrşirea morală", că, pentru gîndirea antică nu poate exista filosofie fără virtute şi nici virtute fără filosofie (spune Seneca), dar ea vizează în fond desemnarea stării excepţionale de realizare spirituală supremă. Prin urmare la origine înţelepciunea semnifică o (anumită) *realizare existenţială*. Sophos-ul prin urmare este — aşa cum şi spune noţiunea — un înţelept iniţiat în înţelepciune, instruit, savant — cu toate că nu supleţea, profunditatea, agerimea şi ingeniozitatea inteligenţei şi nici erudiţia (spun toţi autorii vechi) nu înseamnă înţelepciune. Înţeleptul reprezintă realizarea perfecţiunii umane. Conform lui Heraclit, înţelepciunea ar consta în *ascultarea logosului* — a ordinii/raţiunii/unului universal — şi conformarea acestuia. Cînd el spunea că „*logosului* să asculţi este înţelept, să mărturiseşti că toate sînt una", da de înţeles că înţelepciunea — sophia „înseamnă spunerea adevărului, spunere care implică cunoaşterea adevărului" (I. G. Coman), înseamnă „a corespunde logosului" (Heidegger, A. Dumitriu), înseamnă deci *a fi în acord şi în armonie cu logosul*.

Înţelepciunea *este* forma superlativă a cunoaşterii (Origen) deoarece ea identifica ştiinţa prin care mintea intră în legătură cu esenţele eterne, divine şi omeneşti (cf. Platon, Aristotel, Origen, Augustin); ea este „ştiinţa absolută, ştiinţa realităţilor eterne, ştiinţa care contemplează direct cauza realităţilor *(Definiţiile* Academiei platonice). Cele ce vor să spună că în fond înţelepciunea este ştiinţa cunoscută drept (sau deţinută ca) *con*-ştiinţă a realităţilor, lucrurilor *absolute*, eterne: divine şi omeneşti, în măsura sau chipul în care acestea mimează/reproduc *principiile* imanente, imuabile, absolute, eterne ale existării. Şi că, înţelepciunea este suprema cunoaştere *realizată*, încorporată şi manifestată; şi care *realizează* contactul *i*-mediat, direct, al fiinţării cu esenţele existării, cu „ideile", cauzele — arhei ai existării.

Întreaga antichitate însă, parţial evul mediu de asemenea, a interpretat înţelepciunea ca pe un atribut aparţinînd — prin definiţie — divinităţii. Însuşi termenul de filo-sofie a venit să precizeze, să facă o distincţie între ceea ce poate să aparţină umanului: *iubirea* de înţelepciune, aspiraţia către sophia, faţă de sophia însăşi, aparţinînd (ca atribut al) zeilor. „Zeii nu filosofează, nici nu doresc să fie înţelepţi, pentru că ei *sînt* înţelepţi" — ne spune Platon *(Banchetul*, 204 a). „Pitagora a fost cel dintîi care a întrebuinţat termenul de «filosofie» şi s-a numit pe el însuşi filo-

sof (...) spunînd că nici un om nu este înţelept, ci numai zeul" (Diogene Laertius, *Despre viefile...*, I, 12). Socrate chiar voia să schimbe venerabilul nume de *înţelept* (sophos), pe care-l cîştigase el şi unii predecesori celebri, în favoarea aceluia de filosof; deoarece, spunea el, „numele de înţelept mi se pare că este un lucru mare şi se cuvine exclusiv lui Zeus, pe cît acela de filosof sau ceva asemănător s-ar potrivi mai degrabă oamenilor" (Platon, *Phaidros*, 278 b). Textul cu referinţă la opinia lui Pitagora stă la începutul unei inteligente şi perfect argumentate investigaţii a lui Anton Dumitriu, pe marginea altor aserţiuni şi texte antice conchizînd că scopul prim al filosofiei („filosofia fiind o asimilare a zeului"), scopul sphos-ului originar, arhetic, era acela de realizare a *stării de zeu* [22].

Faptul acesta, exprimat ca atare, nu însemna decît o abstracţiune, sau, mai bine zis, un concept simplificat (zeul) pentru a defini starea de realizare a Fiinţei în acel mai înalt, perfect şi manifest grad, starea de realizare a unei universalităţi şi esenţialităţi a Fiinţei (conceptul din urmă, aşa cum am mai accentuat, definind şi reţinînd *existentul ca existent*, to on hé on). [Euhemer a susţinut chiar că toţi zeii olimpieni fuseseră odinioară — de fapt — nişte oameni; ei au atins însă trepte de cunoaştere prin care au realizat stări superioare ale fiinţei (pe planul analog al imortalităţii), faţă de restul lumii, care — pentru aceasta — i-a şi divinizat. Învecinaţi cu ideea de divinitate îi întîlnim pe mulţi înţelepţi din epoca arhaică; gîndirea mitică şi mitologia universală acorda obligatoriu o descendenţă divină tuturor eroilor, indivizilor mai deosebiţi, cărora li se atribuie sau datorează vreun rol iniţiator de cultură. Anaxagora, Thales, rămîn personaje învăluite în miraculos datorită puterilor spirituale de excepţie pe care le deţineau. Pithagoras va beneficia încă din timpul vieţii de propria legendă, el cel cu originea semidivină şi cu o coapsă de aur — pe care i le bănuiau contemporanii —, adevărat zeu şi nemuritor între semeni, în timp ce Empedocle — un alt personaj fabulos, cu o viaţă plină de misterioase gesturi extraordinare — afirma fără rezerve că a realizat condiţia divină şi că a devenit, că *este* el însuşi zeu.].

Realizarea stării supreme a *sophos*-ului, însemnînd pentru antici realizarea *stării de zeu*, înseamnă de fapt realizarea unei stări de conştiinţă, de fiinţare, al cărei obiect final nu este altul decît creaţia, arta, obiectul exercitării funcţiei de geniu. Vorba lui Brâncuşi: „Nu este greu să faci lucrurile. Greu este să te pui în starea de a le face", dificilă este realizarea *stării de a crea*. Opera de artă este un miracol întrucît ea dezvăluie ca într-un maiestuos miracol şi ca o propriu-zisă minune: o nemaipomenită întîlnire dintre existent şi Fiinţă (v. sensurile artei la Heidegger), o revelare a Fiinţei în existent. Geneza internă a operei de artă este după chipul filosofiei (al filo-sophiei) care — prin *philein*: iubire — înseamnă aci „a privi la o ceremonie" şi „a primi în mod ceremonios" (cf. A. Dumitriu). În *starea de a face*, arta se întîlneşte cu *sophia* în definiţia comună pe care o au: miracol. Că filosofia este un miracol, că există o filosofie a miracolului (*philosophia mirabilis* recunoscută şi reconstituită de Anton Dumitriu), al cărei tărîm şi obiect este miracolul (propriu dialecticii existent — Fiinţă), aceasta este filosofia de la originile spiritului, tinzînd la realizarea „stării de zeu". Şi încă: manifestabilă în minunile gîndirii şi artei primelor genii antice, şi manifestate în arta brâncuşiană sau enesciană. „Mirarea este începutul înţelepciunii" — răsuna vocea întregii antichităţi. „Înţelept este cel ce se miră de toate" — se spune de atunci şi pînă-n zilele noastre. „Alt început decît acesta [al minunării] pentru filosofie nu există" spune Platon şi „nu există alt principiu pentru filosofie" retălmăceşte A. Dumitriu cuvintele sale. „Eu încep să simt [adică, încep prin a simţi] orice lucru ca un mira-

col. Eu știu că fiecare lucru e un miracol" — spunea Brâncuși. Iar Enescu o recunoștea aceasta în cadrul și intimitatea coabitării cu geniul său.

În arta enesciană, atît cea interpretativă („căutare de adevăr", din partea unui „filosof al viorii" — cum se spunea adesea), ca și în aceea componistică, sălășluiește o minune care, oricît ar fascina și ar uimi înțelegerea, e prea mare și de aceea nu poate fi văzută de toată lumea. Numai cînd această lume se va ridica mai mult, va crește în înălțime spirituală va putea vedea mai departe, pătrunzîndu-i muzica sa. Soluția a formulat-o însuși Brâncuși cînd a zis: „A *vedea* în depărtare este ceva, însă *a ajunge* acolo este cu totul altceva" (af. 14). Prin profunditate trebuie să ajungem la muzica lui Enescu, luptînd împotriva *rezistenței* (noastre și a artei sale) *de a fi ajunsă*/privită. Cei care vor pătrunde în muzica sa vor trăi atunci la filo-sophie, vor pătrunde iubirea de înțelepciune. Acelora, ea li se relevă ca un ceremonial de curtenire a înțelepciunii, ca adîncă sophie — înțelepciune și ca veritabilă sofrologie — catarsă, îndemnînd la *(sophyrosyné)* sănătatea și integritatea interioară, echilibrul și înțelepciunea spiritelor mari și puternice. Cînd Enescu, Brâncuși, Cuclin, în acord de altfel cu mulți alți muzicieni de mare clasă (a se vedea atitudinile tranșante din declarațiile unor Haydn sau Beethoven) susțineau o infailibilă credință în puterile mîntuitoare ale artei lor, ideea, în loc de a demonstra o tandră și utopică credință, proba în schimb o adeziune anamnetică, un act de înțelepciune și opera unui înțelept. *Sophos* provine și de la rădăcina *soó* care însemnează *a salva*. Soteriologia muzicală constituie tema fundamentală grație căreia Orfeu, primul înțelept, a pus bazele civilizației spirituale majore a Europei.

În epocă, Enescu trecea drept întruchiparea idealului clasic al personalității umane; așa l-au văzut și admirat un Călinescu, Vianu, Iorga, Blaga, Arghezi, Onicescu ș.a. Enescu și Brâncuși, iată doi adevărați și deplini înțelepți, întrupînd admirabil stările supreme de grație la care poate accede omul, întrupînd realitatea geniului, a demiurgului ca realitate întreagă a ființei. Noutate/ prospețime și originaritate/ arheitate a spiritului, ei sînt firele geniului întrupat peste treptele istoriei, re-legat *cu* originea sa și *în* istoria sa, momente ale eternității ființei [23].

*

Sub numele de Demiurg — singurul care poate fi acordat în fond *theos*-ului grec pus în relație cu aspirantura sophianică — stă nu altceva decît Ideea, cauza și duhul, adică principiul arché al creației. Iată astfel deci adevăratul conținut și deasupra cărui înțeles trebuie să asertăm că Enescu — nou *sophos*, contemporan — realizează condiția de Demiurg, că este personificarea istorică a acestei întru-(chi)pări de Logos, de o semnificație în stare a fi exprimată cum numai simplele, bătrînele și cuprinzătoarele — prin metaforă — cuvinte ioanite au încă datul să o sugereze:

„Și sophia (înțelepciunea logos) s-a făcut trup
și a locuit printre noi
(în mod) plin de har și de adevăr.

Şi noi (contemporanii) am privit slava geniului său,
o slavă întocmai ca a aceluia singur născut din demiurg!"...

*

Ideea de divinitate trebuie văzută la Enescu, ca şi la Dimitrie Cuclin, a cărui filosofie o invocă pe alocuri, într-un sens al ei originar, presocratic, prehomeric chiar. Şi anume, nu ca semnificînd un obiect propriu, un subiect personal, nu ca persoană, ci ca denotaţie metaforică, ca antonomază, desemnînd condiţia demiurgică, atot- (adică esenţial)-cunoscătoare şi creatoare. După cum se ştie, Enescu s-a declarat în mai multe rînduri drept un om „religios" şi şi-a afirmat „credinţa" în Dumnezeu. Noi trebuie însă să luăm şi să înţelegem aceste lucruri în sensurile — mai apropiate de adevărul lor, de pildă aşa cum s-au apropiat acestea să se releveze sub lumina raţionalistă spre care le-a adus un Mircea Florian (deci chiar în anii din timpul lui George Enescu). Iată în ce fel expedia acesta ideile de credinţă, religie şi Dumnezeu. „Religia e o nemijlocită exteriorizare a vieţii; ea nu e atît un mod de a concepe existenţa, cît un mod de a lucra şi de a trăi". „Potrivit unei concepţii tradiţionale, esenţa religiilor e ideea de Dumnezeu. Dacă am înlocui ideea de Dumnezeu prin aceea de „divin" ne-am apropia mai mult de adevăr, fără însă a-l atinge"[24]. Cu alte prilejuri, acelaşi filosof insista asupra sensului filosofic al atributelor religiei creştine ca *iubirea*, *generozitatea*, *îndeplinirea* responsabilă a *datoriei*[25]. Prin urmare, recunoaşterea „religiozităţii" enesciene nu reprezintă altceva decît o modalitate de conştientizare — prin adeverirea pe care o oferă analogia, „concepţiile tradiţionale" — a angajamentului interior de *valorificare spirituală a existenţei*, a apropierii personale de condiţia demiurgică.

Enescu spune „religie" şi „credinţă" întrucît viziunii sale (aplicate) despre viaţă îi lipseşte *demonstraţia*, aceea care, o dată desfăşurată, ar reclama pentru acelaşi conţinut susţinut, pentru aceeaşi finalitate, numele de filosofie.

În 1931 un cronicar timişorean, avînd obsesia elementului şi caracterului profetic al artei enesciene, scria: „Enescu, este un Profet, un Isaia al artelor. El a coborît între noi ca să ne dezvăluie, în săptămînile din ajunul sărbătorilor, adevărata faţă mesianică a artei. În inimă poartă credinţă, iar deasupra inimii — Biblia. Căci vioara lui Enescu este o biblie (...) [Enescu este] cel mai elocvent profet al frumuseţilor muzicii"[26]. Trebuie remarcat şi din aceste cuvinte că, de fapt, arta enesciană nu se identifică *cu* religia, ci că *ea identifică* religia; o substituie, fără a se lăsa însă substituită la rîndul ei de către aceasta. „Religia" e — şi în termenii cronicarului vremii chiar — o comparaţie revelatoare şi nu un termen intim, propriu-zis.

Enescu însuşi a susţinut că „Religia mea e muzica; muzica este pentru mine adevărata religie". „Arta este pentru cei ce cred în ea ceea ce este religia pentru umanitate" — spunea el. Prin urmare, pentru Enescu arta este un analog al religiei şi aceasta din urmă nu este invocată şi nu se face (astfel) prezentă *decît* în calitatea sa de atribut revelator al artei, al accesului la creativitatea arheică. Obiectul *re-ligio*-zităţii (religie — *religio/religare* = re-legare, relegarea de esenţele, temeiurile, cauzele fundamentale, originare ale fiinţării), este pentru Enescu muzica. Identificînd vechea denumire de „divinitate" (în sens antic), fiinţa muzicii vine înţeleasă atunci ca atotcuprindere a *cunoaşterii* şi a *dragostei*. („Grai izvorît din inimă", „a cînta înseamnă a iubi).

Pentru cei din vechime *iubirea* şi *cunoaşterea* erau privite drept cele două căi, ori sinteza Căii pe care omul experimentează şi realizează obiectul (realitatea)

sacralității, prin care se conectează și se identifică cu divinitatea. (Este ceea ce vizează înțeleptul grec prin cunoaștere, creștinul, prin iubire.) Enescu punea un semn de egalitate între artă și religie tocmai în sensul acesta al definirii artei drept *cunoaștere*, *trăire* și *dragoste*. Iată înțelesul absolut, enescian al muzicii.

„Devoțiunea" (evlavie) și „modestia" (ca smerenie) — termeni iarăși proprii recuzitei terminologice religioase, și nu mai puțin aceleia sophianice — semnifică la Enescu atitudinea în fața artei, sînt rezultatul unei forme de supremă cunoaștere, realizată ca topos ființial și reverberată afectiv. Din această modalitate religioasă de comentare și considerare a artei, din această religie a artei, a unei arte *de contemplat*: în scopul de a fi iubire și cunoaștere, în scopul de a deveni „bucurie pură", lumină, înțelepciune *(soo/soph* = lumină, → sophia = înțelepciune; *SoFe* = = văzător, — *save/sefe* = înțelept), din această identificare ca „religie", încă o dată, Muzica (enesciană), prin sintagma *dragoste și cunoaștere* ni se relevă și definește ca esență spirituală și ca (rod al unui) *absolut de ființă*. Enescu nu și-a explicat și explicitat acest mod de gîndire, care de altfel îi aparținea în totalitate („Nu-mi teoretizez credința" — afirma), dar ne-a dat suficiente semne și dovezi ca astfel era realitatea acestei „credințe", că aceasta era natura sa.

*

Apropierea termenului de *sophos* de acela de *theos* ni se mai pare sugestivă și astfel de relevantă însemnătate și deoarece ea explică oarecum noua condiție atinsă de înțeleptul-sophon; acea de *demiourgos*, creator suveran, familiarul muzelor *(mousikos/mousikomenes)*. Și, în felul acesta, ea ne mai indică și acea legătură directă existentă între eul interior și contemplarea cauzelor, temeiurilor, începuturilor realității, a esențelor (= principiile Ființei) [Brâncuși: „Mă aflu printre lucrurile esențiale"], ne indică totodată acea realizare individuală a subiectivității conforme Logosului, conforme unei universalități realizabile a existenței (globalizate — gnoseologic — ca Ființă), realizare conformă principiilor esențiale (și ideale) ale existării ca existare. Și încă, prin intermediul acelei arhaice legături între sophos și theos ajungem să înțelegem și diversitatea, marea disponibilitate și mobilitate (politropie) a geniului pe tărîmul spiritului, al creației, al diferitelor arte, ca pe un reflex, ca o consecință dobîndită firesc în urma acestei intime realizări a principiilor creativității, ale demiurgiei, în cadrul biografiei interioare personalității. Deoarece aceste „principii ale creativității" — așa numite în limbaj psihologic — nu sînt altele decît — în limbaj filosofic — acelea ale *introducerii existentului în Ființă*, sau ale *instituirii Ființei în existent*, ale dezvăluirii contenției (reciproce și biunivoce) dintre existent și Ființă, onthos și logos, cu ocazia și în cadrul operei, prin modalitatea artistică. Genul acesta de *trăire filosofică arhe(ge)tică*, proprie înțeleptului-sophon și theos/demiourgos-ului, este așadar participiul sau rădăcina faptului și ideii de creație. Spunem aceasta acceptînd și luînd — iarăși într-o viziune de tangență heideggeriană — creativitatea drept adecvare și adeverire (instituibilă, reprezentabilă în opera de artă) a celor două conținuturi semnificate prin conceptele de *existent* și *Ființă*, recte *onthos* și *logos*.

*

Una din calitățile prin care primii mari filosofi recunoscuți în istorie (sec. VI î.e.n.), adăpați la izvoarele „philosophiei mirabilis" și vizînd atingerea „stării

„de zeu", calitate prin care ni s-a şi păstrat mai exactă amintirea lor, a fost aceea evidenţiată de capacităţile şi exerciţiile lor artistice. Aproape în mod obligatoriu parcă, muzica şi poezia erau cultivate de toţi aceştia, ca de altfel şi geometria, astronomia, matematica. Să ne gîndim de pildă doar la politropia unor mari iniţiaţi şi iniţiatori ca Orfeu, Musaios, Pithagoras ori Empedocle. Este vorba la toţi aceştia de o capacitate creatoare cu totul prodigioasă, senzaţională, manifestată în varii domenii. Toţi acei sophoi antici erau talente multilaterale. Le-am putea spune *muzicieni* prin excelenţă, deoarece, reprezentînd globalitatea Fiinţei şi a facultăţilor spirituale — în felul acesta putînd fi văzuţi ca reali discipoli ai muzelor sau ai Muzei —, ei se îndeletniceau cu practicarea tuturor disciplinelor spirituale („totalitatea artelor reprezentate de muze" — spune Platon) reunite atunci sub termenul generic de *mousikė*.

Orice artist profund, oricare geniu reeditînd (arheic) calitatea originară, sofianică a condiţiei creatoare/geniale/demiurgice, se poate oricînd manifesta creator în diverse ramuri de aplicaţie. În cazul lui Enescu, rămîne atunci de înţeles polivalenţa renascentistă şi versatilitatea sa creatoare nu ca pe un apriorism al dotaţiei sale, nu ca o moştenire genetică sau acumulare charismatică, ci ca un rezultat al *formării* (sale interioare) *ca geniu*, ca persoană înfăptuitoare în sine a principiilor creative (în general), exact după modul sophosului antic care obţinea şi deţinea în sine însuşi. în viaţa/existenţialitatea sa cheia accesului la esenţele creaţiei, la principiile spiritului.

Sophos/sophon-ul grec denumea, în sensul său primar, orice persoană care excela într-un anumit domeniu, definea abilitatea de principiu, vocaţia de excepţie (în ultima instanţă). În celebrul dicţionar al lui Bailley, primul sens identificat şi acordat termenului *sophia* este acela de abilitate în artele manuale şi mecanice, în arta de a cînta la instrumentele muzicale, în vorbire şi poezie; abia după acestea venind sensurile asupra cărora s-a fixat şi perpetuat termenul pînă la noi: ştiinţă, cunoaştere, înţelepciune şi în particular, ştiinţa cauzelor — filosofia. *Sophistes/sophistos* desemnînd „orice om care excelează într-o artă", „orice om care excelează în ceva", abilul ghicitor, cîntăreţ, muzician, poet, şi numai la urmă: filosof, înţelept. Toate aceste sensuri, reunite şi puse în acord, ne sugerează o anumită stratifi. care, mai precis o anumită evoluţie a însăşi semanticii termenului de înţelepciune. Termen care, credem noi, istoriceşte constata la baza antecesoare a ideii de înţelepciune — ca ştiinţă/cunoaştere şi realizare a personalităţii, adică realizare a perfecţiunii în uman — situîndu-se abilitatea artistică şi capacitatea făuritoare, creatoare Prin urmare, filosoful, înţeleptul începe (sau se naşte) din artistul profund şi de mare abilitate (măiestrie). Adică din *mousikos*, dintr-un (originar) *mousikomenos*. Acesta este primordialul înţelept şi filosof. Opera de artă la rîndul ei, este, mai înainte de toate, un act implicit de imanentă sophie. („O operă de artă care atinge sublimul este, prin însuşi acest fapt, o lucrare a înţelepciunii" — Ioan G. Coman).

În accepţiunea antică şi enesciană, „artistul" este *musikos*-ul (ulterior *sophos* ulterior *philei to sophos)* cu acces la lumea principiilor creaţiei, realizînd în mod direct un act de (filo)sophie — ştiinţa ca deţinere în sine, cunoaşterea cauzelor ultime, a principiilor existării, (sau) a lucrurilor existente. În lumina *originară* a înţelegerii sensurilor termenilor — limba ascunzînd şi deodată defrişînd prin termeni o *lume* — creatorul de artă este deci produsul şi obiectivarea unui *trăit* acces la esenţele creaţiei, este rodul cunoaşterii prin trăire (= înţelepciune) a esenţelor vieţii/realităţii. Viaţa sa este una a trăirii esenţiale iar activitatea sa creatoare, opera artistică nu-i este decît rezultatul secund al realizării acestei înţelepciuni/ştiinţe/cunoaşteri şi deţineri: act suprem al *sophiei*.

Calităţile personale ale sophosului erau exact acelea enesciene şi brâncuşiene: austeritate şi simplitate începînd cu existenţa materială şi pînă la aceea a disciplinei şi temperanţei în gîndire şi în expresia gîndurilor (căci nu erudiţia şi nici ingeniozitatea nu fac adevărata înţelepciune — spuneau anticii). Prudenţa, sobrietatea, modestia, ponderaţia în viaţă şi moderaţia în dorinţe, respectul, puritatea, deprinderile unei vieţi cumpătate erau atributele şi caracteristicile manifestate de cel numit în vechime *sophroniskos*, cel care deţine integritatea şi autenticitatea toposului uman optim, starea ideală a personalităţii: *sophrosyne* (de la *sophroneo* — a avea spiritul şi corpul sănătos). Această *sophrosyne*, conţinînd încă şi definind şi trăsăturile etice de „restrîngere la ce-i al tău", „cunoaştere de sine"/simplitate/linişte/modestie/ prudenţă/sfială/temperanţă, constînd în principala căutare şi realizare a *sophon*-ului, desemnînd idealul uman al grecităţii deoarece era înţeleasă ca integritate, autenticitate şi ca armonie caracterială a personalităţii, defineşte în mod structural şi fundamental şi personalitatea lui George Enescu. De un atare caracter fiind iată-l în concluzie, din nou, ca un contemporan sophon.

Cînd în cadrul atîtor generoase îndrumări susţinea că arta e indisolubil legată şi condiţionată de virtute, în felul acesta condiţionînd sublimitatea artei de sublimitatea caracterului omenesc al artistului, Enescu dovedea iarăşi solidaritatea sa spirituală cu modelul acelor vechi *sophoi*. Fiindcă aceia defineau ca înţelepciune în primul rînd „desăvîrşirea morală" *(phronesis)*, cea aparţinînd „oamenilor bogaţi în virtuţi", cea legată intim de ideea înlăturării pasiunilor corporale, acea *phronesis* pe care o invocă Platon atunci cînd vorbeşte despre (şi desemnează) însăşi „ştiinţa supremă". Tocmai în acest sens, în care geniul enescian împleteşte virtutea cu atributul demiurgic şi cu actul său creator (personal), în acest sens în care filo-sophia contopea odinioară virtutea înaltă cu cunoaşterea şi realizarea de sine, tocmai în acest sens, el este un înţelept, reactualizează toposul uman al vechiului *sophon*.

*

Drept exemplele cele mai proprii noţiunii de sophon, întreaga antichitate greacă îi amintea pe „cei şapte înţelepţi" (numărul lor real varia de fapt între 13 şi 17, cf. D. Laertios). Faimoşi, aproape semilegendari cu toţii, ei au rămas în memoria textelor tipici pentru înţelepciunea întruchipată. Nu e locul aici ca să citäm sentenţele — conţinut şi rezumat al înţelepciunii, principii şi îndemnuri aplicate — ale vieţii". lor ; Stobaios enumera cîte 13—20 din maximele fiecăruia şi, dacă comparăm principiile de viaţă ale lui Enescu (şi de asemenea ale lui Brâncuşi) cu ale acestora remarcăm o similaritate frapantă, identitate de ambele părţi. Înţelepţii, în veritabilul, adică originarul sens al cuvîntului, se întîlnesc în toposul caracterial, unic şi omogen, al sophosului presocratic, de la Akhenaton pînă în contemporaneitate. Toată acea „Sapientia demotica" *(Învăţăturile lui Ptah-hotep*, ale *lui Amen-em-ope* şi mai ales *Învăţăturile harpistului*, ca şi *Înţelepciunea lui Ani)* — cărţile sapienţiale egiptene conţinînd sentenţe şi percepte de viaţă, deţin uimitoare asemănări, corespondenţe şi identităţi faţă de conţinutul textelor gnomice ale celor „şapte înţelepţi" greci. *Eclesiastul* evreului Solomon către un „fiu" anonim, *Elegiile* lui Theogonis din Megara către tînărul Kyrnos, *Epistolele* lui Pavel din Tars către „copilul" său spiritual Timotei, îndrumările autoexemplificate ale împăratului-filosof stoic Marc Aureliu ca a sa carte *Către sine însuşi*, cohortele filocaliilor bizantine ori *Învăţăturile* lui Neagoe Basarab "către fiul său Teodosie" şi *Divanul* lui Cantemir, patern adresat, sînt numai cîteva culmi (epigrafice) de referinţă în istoria culturii, momente în care *sophia* — ca înţelepciune realizată, trăită şi mărturisită — se comunică şi

împărtășește prin mijlocirea unei intime și curate *fileo*. Tonul povățuitor și didahic, determinat în primul rînd de stilistica dragostei — în împărtășirea înțelepciunii personale, cu adresa directă unei persoane secunde —, grație cărui fapt: purtînd exemplaritatea, forța de seducție și sugestivitatea unei paideumatici orale, directe și monitoriale (deci originare), este propriu și mărturiilor, declarațiilor și adresărilor aparținînd lui Enescu.

„Spiritul prozelit al înțelepciunii românești" (C. Noica) este deci spiritul adevăratului înțelept — *sophos*. El este românesc grație faptului că în cadrul românescului a rămas mai aproape de originea sa. Prin această „înțelepciune", solidară ca aceea arheală, românescul ni se relevă încă o dată ca universalitatea care (sau ca locul în care universalitatea) a rămas fidelă cu originea sa și conformă cu logosul ei, în logosul ei. Să revenim însă, reținînd că un atare spirit „prozelit", didactic al înțelepciunii a stat la baza fenomenului cultural al scrierii (literare, poetice, morale, juridice, chiar și istorice; „ca să fie de luare aminte și de învățătură"...) gestînd mari mișcări și — în literatură — momente mari, care au tulburat și incitat spiritele cu aspirantură sophianică, acelea cu sete pentru stabilizarea imuabilă a perceptelor trăirii, pentru călăuzirea principială a existenței și pentru conformarea ei unui logos mai mult sau mai puțin, mai adînc sau mai îngrădit sesizat. Mari mișcări de idei sau mari momente literare au încetat ori s-au diluat transformîndu-se în altceva după încercări ca *Așa grăit-a Zarathustra* (F. Nietzsche), *Fructele pămîntului* (A. Gide) sau *Profetul* (Gibran).

Despre acei venerabili „șapte înțelepți" ai antichității Platon afirma că „Aceștia erau toți discipoli zeloși și iubitori ai modului de viață lacedemonian" *(Protagoras,* 343 A). Modul de viață lacedemonian nu era altul decît acela mai cunoscut (nouă) sub numele de *spartan*. Acela caracterizat prin disciplina severă, înfrînare, stăpînire de sine, cumpătare, simplitate, reținere a extrovertirii, modestie, zgîrcenie și esențializare în vorbire (adică rostuirea rostirii). Un mod inclusiv enescian și brâncușian adică.

Deoarece Sparta făcea parte din teritoriul lacedemonian, numit și Laconia, modelului spartan/lacedemonian de viață i se spunea în antichitate și *laconic*. De unde ne vine și nouă, dar numai în vorbire, termenul cu același înțeles; laconic = a se manifesta (a trăi și a vorbi) concis, la limita strictei necesități. „Oricine — continuă Platon imediat în același fragment — își poate da seama despre felul înțelepciunii lor, luînd în considerare învățăturile concise și vrednice de cinstit rostite de fiecare atunci cînd s-au adunat la templul de la Delphi spre a-i închina lui Apollo ofranda înțelepciunii lor (...) acesta era modul de a filosofa a celor vechi: o conciziune laconică" (loc. cit.). Laconienii erau renumiți în epocă drept cei mai autentici iubitori ai înțelepciunii (Platon îi socoate „cei mai cunoscători ai sophiei" dintre toți grecii), singurii care au privit cu fățișă antipatie curentul mercantil al sofiștilor din timpul elenismului. (În *Hippias Maior*, unul din argumentele prin care Socrate demonstrează deșertăciunea lecțiilor lui Hippias este acela că sofistul n-a fost în stare să cîștige nici un ban, deci să fie apreciat și admirat, în Laconia.) Laconienii se exprimau concis, moderat și rar, și acestea erau un rezultat al cultivării înțelepciunii. Conciziunea laconică („modul de a filosofa al celor vechi"), expresiile gnomice ale sophoi-ilor antici constituiau produsul unei profunde, al unei maxime spiritualizări (realizări interioare), al unei stări prototipale pentru nțelept. Iar laconismul binecunoscut al firii, al extrovertirii și rostirii enescian-brâncușiene, concizia susținerii eului lor biologic și sociologic, laconismul arheilor

lor artistici (a se vedea tricordul ubicuu la Enescu şi sferoidul la Brâncuşi), esenţializarea lor spartană, sînt încă o dată, iată, dovada *sophiei* (propriu-zise), realizate în actualitate. Oricine îşi poate da seama — am putea parafraza pe Platon — că modul înţelepciunii lor (a lui Enescu şi Brâncuşi) este acela comun cu, sau propriu, sophosului antic, arhetic. Modul de a filosofa al creatorului nostru fie în artă fie (desigur cu mai multă aproximaţie) despre arta sa, modul de a filosofa în şi cu viaţa sa, este prin urmare rezultatul firesc al eliberării cunoaşterii şi existării personale în esenţele proprii înţelepciunii, ale filo-sofării, ale existării arhetic creatoare.

Sentenţele celor şapte înţelepţi — cîte una de fiecare — au fost gravate pe frontispiciul templului delphic. Conţinutul lor exprimat în mod manifest este identic, chiar şi formal, prin termeni, cu acela al eticii şi (în general) gîndirii enescian-brâncuşiene; dar cel mai uimitor fapt este că o identitate inclusiv de sensuri implicite, ascunse, se regăseşte între ceea ce reprezintă sintetic maximele respective şi concepţia creatorilor noştri. Tot în acelaşi loc citat, Platon se opreşte asupra doar a două din maximele delphice afirmînd însemnătatea lor fundamentală, expresia lor de sinteză, perfecta lor complementaritate şi unitate, filosoful conchizînd astfel că pînă la urmă una singură le rezumă şi înglobează, le reprezintă cu suficienţă pe toate celelalte; şi că ea însăşi singură chiar ar da expresie esenţei sophiei, esenţei înţelepciunii care dădea numele acelor mari *sophistai*. „Într-un chip oarecare, spun eu, tocmai acest lucru reprezintă înţelepciunea: a se cunoaşte pe sine şi sînt de acord cu acela care a pus o asemenea inscripţie pe frontispiciul templului de la Delphi(...) Iar ≪ cunoaşte-te pe tine însuţi» şi ≪ Fii înţelept» este unul şi acelaşi lucru aşa cum o arăta inscripţia şi cum o susţin şi eu“ *(Protagoras*, 342 A B). Filosoful Anton Dumitriu ne atrage însă atenţia şi asupra alteia din inscripţiile delphice, enigmaticul *Ei*, în greacă însemnînd „Tu eşti“. De altfel aceasta era şi prima în ordinea sentenţelor însemnate acolo şi aceea cu care zeul însuşi — spuneau anticii — întîmpina pe vizitator. Unind cele trei sentenţe A. Dumitriu, spune: „Zeul, către care ţinteşte *sophos*-ul grec, spune: ≪ Tu eşti şi vei realiza existenţa ta, prin cunoaşterea de tine însuţi!»“ [27]. Concluzia aceasta recunoaşte, reconstitue şi finalizează sensul sophiei arheice în cadrul (şi drept conţinut al) temei universale a cunoaşterii de sine ca scop suprem al căutării filosofice. „Socrate şi Marc Aureliu — spune Ernst Cassirer, dar noi am putea adăuga aici şi pe Enescu, Brâncuşi sau Pârvan — au în comun convingerea că pentru a găsi adevărata natură sau esenţă a omului, trebuie mai întîi să-ţi debarasezi fiinţa proprie de tot ceea ce-i este exterior şi accidental“ [28]. Ei se mai întîlnesc însă cu opinia identică a unui Heraclit, cu al său *edidzesamen eneauton* („M-am căutat pe mine însămi“), maxima care ar „putea caracteriza întreaga filosofie“ (spune Cassirer), a lui Lao-Tze („Pentru a regăsi în tine pe omul natural nu e alt mijloc decît să redevii tu însuţi“), Pindar şi Unamuno (ambii cu „Devino ceea ce eşti“), cu aceea aflată în varianta basmului *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte* pe care o comentează Eminescu în 1881, „Luminează-te şi vei fi...“ şi care ajunge în epocă una din emblemele patriotismului şi românismului; şi îndemnul lui Enescu („Fii tu însuţi!“) de asemenea li se raliază.

În fine, să mai adăugăm o menţiune frugală; aceeaşi viziune sophianică a curgerii universale *(Panta rei)* — la Heraclit, ca şi la Marc Aureliu *(Lumea e schimbare)*, se întîlneşte în gîndirea creatoare a lui Enescu, cu a sa artă care exprimă „acţiune“, mişcare şi „oroare de tot ce stagnează“, sau în aceea a lui Brâncuşi pentru care sculptura este expresia unui „dinamism“, a unei tensiuni interioare ori a unei zvîcniri spaţiale.

6. Propășirea pe treptele realizării ființei. Existențialismul sophianic și înaintarea-ntru spirit

Opera primă a creatorului este propria sa viață interioară. Ea condiționează capacitatea și valoarea construcției ulterioare a creației propriuzise, obiective, în afară. Că opera, creația de orice gen nu poate fi decît reflexul, imaginea și produsul modelării unui eu interior de mare spiritualitate, de desăvîrșită putere sublimatorie, de formare disciplinată și modelare mult încercată, este un adevăr extrem de vechi și răspîndit în gîndirea filosofică dintotdeauna și a întregii lumi. Școlile, asociațiile și breslele de ucenicie, fie ele de educație filosofică, religioasă, artistică sau tehnico-științifică, erau în vechime mai înainte de toate asocieri în scopul formării personalității umane, în vederea dobîndirii unei convingeri și a unui mod de gîndire și de trăire propriu dar solidar și adecvat unui model doctrinar și uman, în vederea cizelării și cristalizării unui profil uman specific.

În 1937, unui tînăr violonist care dorea să devină discipolul sau, Enescu îi spune: „Trebuie să înveți mult, însă cunoștințele nu ajung. Culmea este sus, întrucît sînt necesare eforturi deosebit de mari pentru ca un artist s-o poată atinge. Pentru a-și realiza scopul este nevoie, pe lîngă știință, de convingere, de modestie și de sîrguință. Va trebui să te preocupe nu numai muzica, ci tot ceea ce privește destinul omenirii. Numai în felul acesta vei izbuti să-ți răsădești în inimă omenia și s-o exprimi în arta ta. Fiindcă fără credință și omenie, nu există artă“ [29]. Din cuvintele acestui superb crez reiese că pentru Enescu arta reprezintă reflexul unei deplinătăți a ființei, al unei tenace realizări de sine.

„Fiecare tînăr artist trebuie să învețe cum se învață“ — deoarece cum am văzut, învățarea nu e o simplă asimilare, însușire de cunoștințe și deprinderi ci — mai înainte de orice — formare. Arta adevărată provine din formația ca om a artistului, din formarea sa ca om de condiție deosebită.

„De felul meu eram un visător, un leneș. Toată viața a trebuit să mă biciuiesc. În fiecare zi, în fiecare clipă, a trebuit să mă îmbărbătez: — hii! Mîrțoagă!“. În vederea creației — ca scop existențial — eul interior, mai exact acela psihologic, trebuie supus unei severe discipline. Disciplina care presupune stăpînirea, canalizarea și chiar ajustarea care înseamnă, în ultimă instanță, sacrificiu de sine. „În primul rînd, tînărul care vrea să se dedice artei să-și pună problema dacă are în el suficientă dragoste de frumos ca să-și sacrifice plăcerile, sănătatea și bucuriile simple ale vieții“. „Trebuie să cauți întotdeauna o detașare de tine însuți“ spunea Brâncuși (34). „M-am sacrificat întotdeauna pe mine însumi“ (169). Tinzînd spre condiția spiritualității pure el îndemna: „Eliberează-te de pasiuni, eliberează-te de pofte, eliberează-te de greșală — acestea sînt trei percepte, cale și scut, pentru orice Spirit“ (174). „Cine nu iese din Eu, n-atinge Absolutul și nu descoperă nici viața“ (35). Îndeplinirea funcției supreme a artei implică un autosacrificiu din partea artistului. Cînd Brâncuși spunea că artistul „este ca viermele de mătase“ el subînțelegea o ființă care-și află sfîrșitul datorită și înăuntrul crisalidei — operei sale.

În ordinea exercitării unui crez sophianic, al unui existențialism consacrat, urmează — după disciplina riguroasă a formării de sine și a reducerii (eidetice) și a concentrării trăirii — severitatea muncii zilnice (munca „de ocnaș“). Pe compozitor, Enescu l-a descris odată „ca pe un biet om pradă chinurilor îndurate odinioară de martiri“. Altădată spunea despre viața de virtuoz: „Eu o cunosc. Oamenii aceștia, atît de invidiați și de adorați, sînt în realitate niște martiri, niște asceți, niște sfinți! Da, da niște sfinți!... Nu degeaba cuvîntul virtuoz se traduce din lati-

nescul *virtus*, şi face aluzie la puterea sufletească, la virtute, căci cel care se lipseşte de multe bucurii, pentru a încerca să distreze pe spectatori, nu este oare plin de virtute? Trebuie să trăieşti zilnic în intimitatea lui pentru a cunoaşte cele două aspecte ale existenţei sale". Există în fragmentul citat trei idei pe care trebuie să le reliefăm pentru a-şi primi relevanţa cuvenită în ochii cititorilor. În primul rînd termenul de *sfînt*, în sensul de *ascet*, legat de personalitatea, de viaţa cotidiană a muzicianului; apoi ideea de *putere sufletească*, energie spirituală drept conţinut (virtute) împărtăşit al creaţiei sale, deci de conţinut (spiritual) obîndit şi manifestat aici; şi în fine, ideea necesităţii trăirii şi pătrunderii continue în intimitatea umană, interioară a artistului pentru a-i înţelege pe deplin existenţa sa, personalitatea şi chiar opera creatoare. Avem însă de înţeles că toate aceste „imagini" utilizate oarecum în chip negativ de Enescu pentru a descrie condiţia artistului creator, sînt alese nu numai pentru plasticitatea şi sugestivitatea lor, obligînd a fi luate ad literam. Atît doar că un creator este un prizonier eliberat, un ocnaş şi un ascet fericit, muncind cu bucurie pe galera geniului său [30]. Pentru creator, cum spune Enescu, renunţarea la plăcerile primare şi truda creatoare devine odihnă, plăcere şi fericire, nicidecum oboseală şi extenuare. („Muncesc cu trudă şi cu bucurie", „Să te odihneşti de muncă prin muncă"; „trebuie să devenim conştienţi că munca este o fericire" — iată devizele lui Enescu.) „Eu lucrez mereu. Pentru mine viaţa. fără muncă nu-şi are raţiunea". „Lucrez oricînd. Sînt în premanentă activitate- Mulţumirea mea cea mare, singura mulţumire, este lucrul". „Cultul meu pentru marele factor vital: munca (...) munca răbdătoare, zilnică, susţinută în aşa fel încît să nu mai fie o sforţare ci o plăcere utilă". „Munceşte pentru plăcerea de-a munci". În ultimă instanţă trebuie să vedem în toate aceste expresii faptul că munca, la fel ca „învăţarea", este concepută nu numai ca prestare şi activitate lucrativă ci mai întîi de toate ca o tehnică de formare continuă a structurii caracteriale, a aplicaţiei şi conştiinţei, a eului interior al artistului. La Brâncuşi, „să muncești ca un rob" s-a legat firesc de alte două aserţiuni şi entimene absolutiste: „Să creezi ca un Dumnezeu, să poruncești ca un rege, să muncești ca un rob!" (243) Ultima, nu numai că le condiţionează pe primele două, dar şi îşi revendică — ca sens propriu — înţelesurile primelor două.

Munca, responsabilitatea înaltă faţă de propriul geniu mai este încă şi reflexul unei acute loialităţi faţă de creaţie — scop unic şi raţiune a fiinţării geniului. Între artiştii contemporani numai Brâncuşi i se mai poate asemăna lui Enescu în privinţa identificării depline, ascetice, misionariste şi inflexibile a eului său cu arta. „Ceea ce fac eu astăzi, mi-a fost dat să fac! (...) Căci am venit pe lume cu o menire!" — spunea sculptorul (151). Aceeaşi conştiinţă a *identificării în destinul natural al spiritului* o demonstra şi Enescu. Iată de unde, consacrarea şi închiderea în muncă, în creaţia ontologic datornică. „Cuvîntul pe care mi-l repet zi de zi, de cînd mă ştiu: îndeplinirea datoriei. În realizarea acestui lucru se cuprinde şi bunătatea şi loialitatea, cinstea, cordialitatea, exactitatea. Să ne facem cu toţii datoria şi lumea îşi va recăpăta sensul ei suprem".

„Mărturie auziţi din parte-mi, că am început să clădesc fiindcă nu am putut altfel" — striga justificîndu-se la un moment dat Meşterul Manole în piesa lui Lucian Blaga. Ce deosebire între cele două ipostaze ale creatorului. Dacă orizontul românesc al misterului şi al creaţiei îi apărea filosofului dramaturg a fi de o natură terifiantă, inconştientă, luciferică şi devoratoare — după chipul în care îl prezenta pe al său Manole —, cu un Enescu, Brâncuşi într-asemeni, se reconfirmase, reac-

tualizase şi reconsacrase dimensiunea apolinicului românesc, împăciuirea consimţită liber şi majestuoasă a creatorului cu geniul şi cu destinul său.

*

„Fără îndoială îi trebuie unui creator un mare curaj pentru a-şi împlini opera“.. Fiindcă prima operă este el însuşi şi primul mare curaj este de a-şi asuma destinul de excepţie al creatorului, de a impune eului său destinul pe care numai caracterele mari, călite moral şi formate astfel îl pot purta. Fiindcă acesta presupune renunţare, iniţiere, asceză; se împlineşte pe sine prin sublimarea eului uman.

„A crea înseamnă a te constrînge“ (Enescu). A fi creator înseamnă a te fi constrîns perpetuu, şi la toţi parametri trăirii.

Mai întîi, s-ar cuveni amintit aici parametrul creaţiei însăşi. La Enescu, o creativitate debordantă, care-l ispitea a se revărsa în toate modurile posibile ale manifestării artistice (artistul şi-a reclamat uneori pasiunea pentru desen şi culoare, pentru plastică; de la el s-au păstrat şi cîteva crochiuri, portrete, peisaje şi caricaturi, ca de altfel şi versuri), a trebuit să fie totuşi restrînsă şi reţinută pentru a se putea consacra şi absolutiza principiul muzical, „singurul grai“ (spune Enescu) al său. Manualitatea şi disponibilitatea tehnică a dotaţiei sale muzicale instrumentale era imensă [31]. Toţi comentatorii care apreciază multipla sa activitate şi perfecţiunea desfăşurării acesteia (compozitor, dirijor, interpret, pedagog, animator cultural) îl recunosc drept un personaj fascinant prin complexitate, un *uomo universale*. („Un spirit universal, un vajnic căutător din vremea Renaşterii, rătăcit în zilele noastre“ — Antoine Goléa). Tiparul ideal al personalităţii renascimentoului se realizează cu perfecţiune în George Enescu — rege stăpînind cu unică dibăcie, nonşalanţă şi farmec, cu pasiune şi perfecţiune în întreg vastul univers al artei şi culturii muzicale. Dar în felul acesta Enescu se înscrie firesc în şirul unei glorioase tradiţii româneşti (în fruntea căreia am putea număra pe Cantemir şi Şcoala Ardeleană), tradiţie care a dat culturii noastre mari spirite umaniste şi iluministe, vaste, întreprinzătoare şi deschizătoare de drumuri, care şi-au desfăşurat genialitatea cu exemplară performanţă, profunditate şi eficienţă culturală simultan în mai multe domenii sau genuri.

Totuşi, a crea însemnează, pentru Enescu şi în urma lui pentru noi toţi deoarece el doar dezvăluise un principiu: a te constrînge, a te concentra şi restrînge. A compune scriind mult şi ştergînd foarte mult, a-ţi trudi propria creaţie pînă la plămada ultimă a fructului ei rotund, pîrguit, esenţial. A crea înseamnă a-ţi ctitori opera în tăcere şi singurătate.

Poetul Nicolae Tăutu reţine încă o explicaţie a „limitării“ enesciene. Privind mulajul mîinilor tragice, frămîntate ale bătrînului Enescu, poetului i se pare că aceste mîini au renunţat la toate activităţile cmeneşti posibile, rustice în primul rînd însă şi savante, tocmai pentru a le survola şi conţine oarecum *esenţa*, concentrîndu-se asupra penei, arcuşului şi baghetei. „Prea le-a iubit pe toate, n-a vrut a le împarte / de-aceea pe vioara-i le strînse fără moarte!“ *(Mulajul mîinilor)*.

Dar a crea înseamnă a te constrînge şi în viaţa particulară şi intimă. În *omul care se însingurează* şi astfel — pentru privirile celor din jur — se micşorează, creşte creatorul care se cristalizează, se purifică, esenţializează şi maturizează. În prototipul folcloric al creatorului, „inima-i rece“ a lui Manole ascunde un destin aparte. „Obsesia creaţiei, această întoarcere spre interior, nu în sens de artificială izolare, ci de ascultare involuntară a universului forţelor ascunse care zămislesc fără încetare opera, deci suprema dăruire face ca Manole să aibă mereu un spaţiu între el şi cei-

lalți“ [32]. Am văzut deja detașarea lui Enescu de ambientul social și cum îi corespunde acesteia simultan o spiritualizare, o rafinare a eului său creator. „Viața sa este în realitate un apostolat — scrie Maximilian Costin în frumoasa broșură pe care i-o dedică artistului în anul 1932. „O știu toți acei care au putut să-l surprindă în viața sa intimă, închinată numai muncii creatoare, de o impunătoare simplicitate în ce privește trebuințele materiale. Din cultul acestei facultăți de a munci el și-a făurit singurul scop al vieții, fapt demn de admirație și de dat pildă tuturora“ [33]. În 1941, E. Ciomac scria că după audierea primei versiuni, cea pentru pian, a operei *Oedip:* „Am simțit în clipa aceea că e o credință adîncă în omul exact ce-și exercita punctual meșteșugul cu disciplina severă ce și-o impune. Am înțeles sensul ascetismului unei vieți făcută toată din munca pentru un ideal și din renunțarea la bucuriile materiale.

În anii ce au urmat, în simplicitatea, în desprinderea sfioasă și voluntară a acestui trai, am priceput că se ascunde un principiu încă mai riguros de spiritualizare și purificare“ [34]. Același cronicar remarca faptul că după 1910, de cînd Enescu începe să fie pasionat de chipul și ideea lui Oedip, „sufletul lui Enescu pare a se tulbura și adînci totodată“, arta acestuia, tot mai complexă, dînd expresie unei perpetue „adînciri în uman“ [35]. Odată, Ciomac urmărește transformările interior-intime ale vieții lui Enescu în paralel cu urmărirea modificărilor chipului și staturii artistului, reușind o descriere aptă de o extraordinară plasticitate și fină intuiție fiziognomică [36]; aceasta din urmă corespunzînd cu exactitate realității umane interioare a geniului, realitate pe care Ciomac o cunoștea și înțelegea ca nimeni altul. Iar altă dată el încearcă același crochiu pe baza datelor biografice însă. Astfel, el remarca de pildă că „din toamna anului 1916 încep durerile zămislirii unei lumi noi, în macrocosmosul dinafara, ca și microcosmosul lăuntric“, și că experiența atît de complex și contradictoriu trăită de către Enescu a primului război mondial, i-a zguduit și întărit latura umanitaristă a caracterului său, anii aceia marcînd în viața sa „o revizuire de conștiință“. Noi înțelegem într-un asemenea moment însă că a avut loc o accentuare și o nouă înțelegere de către creator a destinului sau, o nouă asumare a destinului său creator și misionarist (din partea sa), o nouă confirmare și consfințire a acestui destin în viața sa, o nouă „adîncire“ a sa în uman și o nouă zăgăzuire în geniu: trepte ale ascezei. Observînd că în „compozițiile ultime ale lui Enescu, Simfonia de cameră, ultimele cvartete, par stranii, enigmatice dialoguri cu puterile neștiute“, Ciomac remarca faptul că în ele „se presimte flacăra nevăzută a unei drame tainice ce răzbate din adîncuri. Flacăra a fost de purpură și de sînge, și e constrînsă să nu se arate decît albastră și străvezie. Totuși, cu lava ei dinăuntru, ar putea izbucni oricînd, ca dintr-un crater nestins“ [37].

Dar oare nu se ascunde în pletoria asta joyceiană și în textura asta dedalică, în carnea asta pătimașă a muzicii enesciene, în zbaterea asta a nenăscutului — sau poate mai bine zis a *nelumitului*, a celui care n-a avut parte de toate „nunțile“ cuvenite în genere insului și omenescului din el —, oare nu se ascunde aceeași idee de zăgăzuire și sacrificare interioară asemeni aceleia pe care Brâncuși o încorporează sculpturilor sale de pînă spre 1910? Începînd cu tragicul *Laocoon* (dar, de ce nu? și cu *Ecorché*-ul lucrării de stat de la Belle Arte!), și mai cu seamă în acelea formînd ciclul primelor sale lucrări pariziene (1906—1907), deci în acelea dinaintea ajungerii la ideea sublimării și a impăciuirii tragicului în abstractitudine, Brâncuși nu se poate reține să nu facă prezentă în fiecare sculptură ceva care să nu trimită la experiența dramatică. Ne gîndim la piesele *Mîndrie*, *Bust de băiat*, *Pictorul Nicolae Dărăscu*, *Supliciul* — portrete umane, toate avînd una sau amîndouă mîinile frînte cu brutalitate și o durere adînc întipărită pe față, progresiv crescută cu

fiecare din ele. Cu toate acestea — și neremarcînd această subliminară tematică — un exeget al sculptorului a văzut culminînd ciclul acesta în *Prometeu* (ovoidul din 1911) și reprezentînd „drumul de la particular la universal" (A. Paleologu). Prin urmare Brâncuși și-a marcat drumul creației geniale, al încropirii viziunii sale originale și revoluționare, l-a desăvîrșit concentrîndu-se tocmai pe ideea de sacrificiu al omenescului. Atît ca formă (exterioară), ca expresie sculpturală, cît și ca fond ideatic (tragic, sacrificial), *Prometeu*, acea universalitate ideatică (mitică) și deopotrivă spațio-plastică (sferoid), reprezintă momentul și lucrarea crucială, în care asistam deopotrivă la trecerea tragicului în sublim și a suferinței (ca în ciclul anterior) în bucurie curată (din lucrările ce vor veni). Tot așa și la Enescu; am văzut cum în plan formal, textologic și naratologic muzical, arta sa face drumul de la un particular exprimat în termenii dorului, nostalgiei, înstrăinării și jalei românești (v. citatul folcloric de la *Poemă* la *Doină)* și pînă la universal (de la *Sonata opus 6* la *Simfonia de cameră)*. Același lucru îl realizează și în planul ideatic (tragismul îndepărtării de matcă, din *Rapsodii* și *Doină*, prin zbaterea, nostalgia și chinul prefacerii). Dar care, toate acestea nefiind decît, în același timp, și reflexul unei convertiri, al unei asimilări a idealului personal de conștiință la un universal nou, al convertirii propriilor drame sau a viziunii dramatice personale într-un universal al dramatismului. Prin tensiunea-i vitală, aprigă și tulburătoare adeseori, prin febricitatea-i de conștiință, aspecte și fapte care răzbat clar din lucrările sale, asemeni îi sînt lui Enescu multe alte spirite mari; ca de pildă Bach, Michelangelo. Sau însuși Brâncuși. Enescu a mărturisit acest tumult dramatic într-un mod aproape romantic, în muzică; la Bach tragismul disimulat în contrapunct, în plan estetic se transformă în imn și catarsă. Michelangelo și-a mărturisit mereu neliniștea în sonetele sale și a înmărmurit-o gigantic, copleșitor în statui. Brâncuși a dat și el glas durerii, jertfei și anxietății existențiale pînă la *Prometeu;* dar apoi, cu această formă, eliberat el însuși, le-a sacrificat, sublimat și sanctificat pe toate acelea, cu totul, în bucurie pură. („Vă dau bucurie curată" — repeta el.)

Interesant este faptul că toți aceștia trei din urmă au în comun — cel puțin pentru o perioadă, pentru un moment creator (la Brâncuși) — tema tragediei ascunse, interioare, și că în mod explicit, la un moment dat, „vorbesc" despre motivul *jupuirii de viu*. În fresca *Judecății de Apoi*, în Capela Sixtină, Michelangelo și-a pictat chipul în persoana unui martir ucis prin jupuire, Bartolomeu. „A ales suferința maximă pentru a-și demonstra forța", deoarece „nimeni n-a mai încercat mai bine forța și insatisfacția geniului" s-a spus despre acest gest al artistului [38]. Brâncuși își începe cariera artistică realizînd, ca lucrare de absolvire și diplomă, un *Ecorché*. Adică un mulaj perfect din punct de vedere anatomic, făcut în vederea utilizării sale ca material didactic (pentru studenții în medicină), o lucrare deci cu totul impersonală și lipsită de orice relații autobiografice, de orice conotații sau sensuri filosofice, psihologice sau estetice. Cu toate acestea, cum am văzut, pînă la sublimare el consemnase și ilustrase preferențial, în majoritatea pieselor sale de rezonanță, sacrificiul, drama interioară. Iar acum, apare Enescu, care prin expresia „ecorché vif" (jupuit de viu) se simte definit cu fidelitate („mai bine decît am făcut-o eu în toată această carte", cum spune în *Amintiri)*.

Orfeu, înaintaș și arhetip pentru George Enescu, sfîrșise prin a fi sfîrtecat de viu. Suferința și sacrificiul într-ale omenescului au fost întotdeauna legate de calitatea și condiția eroului civilizator, creatorului demiurg, geniului. Enescu deci, a cunoscut și el durerea interioară a sufletului, acel chin și neliniște metafizică a neîmplinirii ființei ca plinătate a potenței sale. A strîns totul în inima lui, n-a dat la o parte ci a făcut din orice „suferință" o rampă (de lansare) pentru a fi mai deplin

de partea spiritului, pentru a cunoaşte, sau — cum spuneau anticii, în frunte cu Eschil — „pentru a-nţelege“. Căutînd în biografia interioară a lui Enescu îl găsim pe acesta neocolit de tristeţi, de mari drame interioare care-i determină şi înalţă un portret tragic („viaţa mea n-a fost decît o catastrofă individuală“, „zidit în singurătate“, „ca o rană vie“, „jupuit de viu“, aşa se autodefineşte). Acest portret se leagă însă indiscutabil nu numai complementar ci *condiţional*, obiectiv şi absolut necesar de portretul marelui vrednic, sîrguincios, al muncii acerbe şi al actisă reţinem — în contextul acesta — marea înţelepciune care se manifestă în cazul vităţii neostoite, al încoronărilor din creaţiile sale desăvîrşite. Esenţial este însă ca său, ca în al tuturor cazurilor umane de excepţie: prefacerea dramei interioare, personale, într-o portiţă sau cale de ajungere la semnificaţii extra-personale, acelea ale dramatismului ca motor al propăşirii fiinţiale şi al cufundării în fundamentele creatoare şi ale creaţiei.

La Enescu, dictonul eschilian „a suferi pentru a-nţelege“ semnifică *a suferi pentru a cunoaşte*, şi, prin faptul că se exprimă prin „A suferi înseamnă a învinge“ (formularea îi aparţine), ajunge să însemne: *A suferi înseamnă a fi*. Acest a fi trebuind desigur înţeles ca *devenire întru desăvîrşirea fiinţei*. Asemeni eroului său drag, Oedip, Enescu însuşi realizează, se împlineşte pe sine ca prototip al Omului [39].

Definiţia suferinţei era desigur extrasă de Enescu din propria sa experienţă de viaţă şi din intima convieţuire (în sine) cu chipul oedipeic şi deopotrivă orfeic. Oedip, cel cumplit suferitor, sfîrşea biruind, dobîndind şi realizînd suprema fericire, recunoscînd împlinirea (spirituală) a fiinţei. În existenţa eroilor legendari, ca şi la Enescu, cunoaşterea şi suferinţa se îngemănează, se intercondiţionează şi sînt direct proporţionale. Suferinţa oarbă, fără de cunoaştere şi iluminare este distructivă. Aci însă, împletită cu cunoaşterea şi creaţia umanistă înseamnă purificare şi înaintare, dincolo de „omenesc“, pe culmile spiritului. Iată de ce ele ajung la a însemna *a fi* — ca fiinţă perpetuu superioară, înaintînd pe treptele desăvîrşirii, ale fiinţării spirituale. Fructul direct al acestei *înţelepciuni realizate existenţial* este creaţia.

Iar ceea ce se află transpus şi încorporat cu fidelitate în creaţia enesciană este tocmai cuprinsul unei atare realizări sophianice. Aceeaşi profunzime şi gravitate se află în amîndouă. „Nu-şi denumise el *Prima Sonată de pian* « Viaţa anterioară»?“ [40].

XI

„Ultimul Enescu", sau, Ce este heterofonia

1. „Ultimul Enescu" şi „ultimul Heidegger" / 2. Viziunea românească asupra onthosului privit ca fiinţă şi ca plenaritate fiinţială / 3. Limbaj formal şi Waltanschauung la George Enescu / 4. O nouă întemeiere a românescului. Reprezentarea fiinţei, ai plenarităţii şi devenirii fiinţiale/

1. „Ultimul Enescu" şi „ultimul Heidegger"

Complementul ataşat numelui creatorului nostru în titlul paginilor de faţă nu are nimic de a face cu conţinutul ori sensul la care s-au referit — în muzicologie — alte sintagme asemănătoare.

Ultimul Enescu nu este un alt Enescu (aşa cum în „ultimul Strawinski" sau în „ultimul Schoenberg" se înţeleg stările în care atari compozitori se caută pe sine ca identităţi distincte de cele anterioare, se încearcă sub alte ipostaze creatoare şi prin noi definiţii). Cel din urmă Enescu, al deceniilor 3—6 este acelaşi: doar că, din ce în ce mai profund: în gîndire, în discursul şi conţinutul muzicii sale şi (de aceea!), implicit, în limbajul său tehnic. Cu o evoluţie calitativă de o asemenea rigoare, tenacitate, consecvenţă şi complexitate cum a cunoscut şi demonstrat Enescu în drumul său creator, cel mai la îndemînă şi mai apropiat în spirit ne apare cazul lui Martin Heidegger. Referitor la gîndirea din ultima sa perioadă se vorbeşte în filosofia contemporană despre „ultimul Heidegger". „Filosoful care încarnează în acest secol drama şi măreţia filosofiei", cum scrie George Uscătescu despre Heidegger, este asemenea lui Enescu. Şi iată cum anume.

În planul celor mai subtile elaborări ale limbajului său muzical, şi în ceea ce priveşte şi face conţinutul acestei muzici, prin *Poema Română* sau *Rapsodiile române* constatăm că Enescu pornise de la temeiurile şi cuprinderile primare/folclorice ale conştiinţei şi reflecţiei româneşti creatoare (cum sînt *plaiul* şi *dorul*, cu al lor idilism carpatin ori reverism bucolic, *nostalgia*, *jalea* şi *înstrăinarea)*, pentru ca progresiv, cum se remarcă prin *Simfonii*, *Oedip*, *Vox Maris* şi *Simfonia de cameră*, să acceadă pînă la cele mai adînci reflecţiuni şi discursuri asupra condiţiei umane şi asupra existării în general. În ce priveşte planul tehnic, al elaborării compoziţional-constructive, Enescu a plecat de la melodie, mai exact de la monodia doinită ca de la un concept eminent şi fundamental al gîndirii sale muzicale, pentru a sfîrşi însă în acea personală tratare polifonică ce poartă numele de heterofonie. Tot la fel şi gînditorul de la Freiburg, pornise întru fundamentarea unei noi ontologii de la conceptele unui existenţialism subţire (precum „neantul" „„angoasa" şi „rătăcirea"; a se vedea *Was ist Metaphysik?)*, sfîrşind în ultimele sale scrieri în arcanele cele mai fascinante şi insolite care au cutreierat vreodată reflecţia şi creaţia filosofică. Să nu uităm însă că premisele performanţelor ultime atinse de gîndirea şi rostirile celor doi fuseseră totuşi aşezate şi manifestate chiar înaintea afirmării clare a acelor puncte şi elemente de pornire citate şi prin care ambii îşi dovedeau

apartenența la și solidaritatea cu un nivel al cunoașterii și al epocii (filosofice) care vor fi, amîndouă, mult depășite prin contribuția lor. Enescu compusese deja acea incredibilă *Sonată în fa minor* opus 6 și acel uimitor *Octuor* (1899—1900), după care, prin *Rapsodii*, a revenit pentru a face legătura între sămănătorismul de-atunci și universalismul la care gîndirea artistică românească, odată cu el, va ajunge. Heidegger și el publicase deja monumentalul și revoluționarul *Sein und Zeit* (1927), în urma căruia manifestul *Was ist Metaphysik?* venea să refacă (legătura) și să dezvăluie modul de sublimare a existențialismului, dominant în climatul filosofiei vremii, în originalul și ireferențialul său sistem de gîndire.

Nu este deloc paradoxal ca de numele unuia din cei mai originali filosofi ai tuturor timpurilor, cel care a readus problema și conceptul ființei în centrul oricărei întemeieri filosofice și care a adus o reîntemeiere hermeneutic-fenomenologică a filosofiei în secolul nostru, să atașăm acum numele celui mai original și independent creator, care s-a exprimat muzical în partituri și interpretări concertistice lăsînd în juru-i o uimire și astăzi departe de a fi pe deplin înțeleasă și explicabilă. Ce poate avea în comun Heidegger cu heterofonia? ori, și mai mult Heidegger cu Enescu? — se poate-ntreba oricare din cei ce-i cunosc doar pe cîte unul din aceștia. De unde firesc: contrarietatea. Inocenți rămîn doar aceia ce nu-l cunosc pe niciunul. Dar revelația întîlnirii celor doi o capătă cei ce cît de cît au luat cunoștință de domeniile, conținutul și modul abordării acestor domenii din partea celor doi. Folosul unei atare investigații îl trag acei care știu că filosofia și muzica se confundă într-același topos și scop al creației și cunoașterii spirituale. Enescu n-a făcut niciodată filosofie! Așa se înșală încă unii. Heidegger n-a făcut niciodată heterofonie — așa li se pare altora, care pot crede că heterofonia e doar o tehnică muzicală. Evident, Heidegger n-a făcut niciodată heterofonie *în* muzică, pentru că n-a făcut niciodată muzică. Dar cîtă și ce complexă heterofonie a elaborat în gîndirea sa, și cîtă emană scrierea sa; chiar și poezia acestuia recunoaște și susține un asemenea principiu.

Solar și totodată ermetic fiindcă e acusmatic în gîndirea sa, Heidegger se întîlnește cu George Enescu în modul comun al unui *alt fel de a fi al gîndirii*, un alt fel de a angaja, dezvolta și profesa un demers gnoseologic și de expunere-rostire. Gîndirea și limbajul heideggerian împreună cu discursul enescian și cu elaborarea acestuia, au astfel elemente, puncte dar mai ales modalități care se argumentează și ilumineză reciproc. În primul rînd este vorba de ceea ce putem numi drept *principiul heterofoniei*, și pe care preferăm să-l numim ca atare (și pentru gîndirea heideggeriană) deoarece nu este vorba la niciunul dintre cei doi creatori de o nouă gîndire asupra obiectului și de un limbaj specific cu totul nemaicunoscut, inventat (heteromorfism, heterogenism) și nici de un rezultat cu totul inedit — deși novator — al finalității filosofice respectiv artistice a discursului lor (heteronomism). Ci, la amîndoi, este vorba de practicarea unei alte modalități a însăși gîndirii și a limbajului însuși față de felul cum acestea două, gîndirea și limbajul (specific fiecăruia) au fost elaborate inițial și uzitate istoric. Un alt fel de a gîndi gîndirea și limba deci de a da glas gîndirii și limbii, fie noționale fie muzicale, lucru de adevărată heterofonie, este ceea ce face — întemeind — originalitatea și ponderalitatea creatoare pe care unul a adus-o în filosofie celălalt în arta muzicală. Ἕτερον înseamnă *alt-fel, altceva*, aparținînd unui lucru originar și survenind din însăși originaritatea sa; φωνέω, φωνη φωνετικος este acțiunea celui ce își manifestă (sonor) existența, care se exprimă pe sine; de unde, prin ἑτεροφονέομαι, heterofonia poate fi tălmăcită ca: *ceea ce își manifestă existența ca altă modalitate a proprietății sale de ființare*. Bazat pe instanțele originare — întemeietoare de gîndire — ale limbii, Heidegger

a reinvestit şi reconceput filosofic vorbirea şi astfel a creat un limbaj filosofic a cărui noutate stă în conţinutul gîndit — ca *mod* de gîndire, stă în înţelesul exprimat şi nu în forma, sintaxa ori lexematica sa. Enescu, tot în acea vreme, bazat pe identice principii în faţa universului muzical, venea să redezvăluie spiritul şi principiile originare ale rostirii muzicale în miezul elementelor formale şi conţinutistice, materiale ale graiurilor muzicale savante. Amîndoi descoperă şi redau o nouă *perenitate*, scoasă din singurul loc unde aceasta se află; dincolo de *peranitate*, ea însăşi peranitate. *Limita* şi *marginea*, *definiţia*, *felul-devenit-de-a-fi* (περανω) nu poate fi depăşit decît printr-o *alt-fel-de-a-dezvălui* (έτερο) identitatea lucrului în logosul propriu, adică în conformitate cu destinul propriei (sale) fiinţe (originare). Aşa cum Heidegger nu face variaţiuni asupra ideii şi conceptului (fundamental) de fiinţă, ci continue detalieri, aprehentări şi dezocultări asupra cuprinsurilor lui iminente, şi Enescu, cu fiecare lucrare, tratare, episod şi idee muzicală întinde noi arcane şi crează noi deschideri întru revelarea unor sintagme esenţiale ale rostirii în limbaj muzical.

Aforismul lui Heidegger după care omul se plimbă nu prin pădure ci prin *cuvîntul* şi semnificaţiile cuvîntului „pădure", căci limba este lăcaşul şi adăpostul Fiinţei (esenţa reică a existentului, Da-sein), poate fi luat ca emblematic pentru a justifica şi a da glas unei concepţii enesciene asemănătoare. Aceea care sta la baza stufozităţii luxuriante pe care o primeşte plasma muzicală împrejmuind firul presupus şi inerent dar insesizabil şi inexistent fizic al ideii de „prototip" pentru liniile polifonice enesciene. Heterofonia specifică limbajului enescian este pădurea în care omul apare clar ca „pastor al fiinţei" (Heidegger), încercînd să perceapă auditiv şi să călăuzească ori să aducă la unitate conceptuală diversitatea planurilor melodice — stări de a fi ale melodiei. Vînarea unui concept şi *locuirea-n fiinţă*, la Heidegger, îşi află ilustraţia în tratarea heterofonică a discursului muzical la Enescu.

Înţelesul relaţiei pe care tindem a o stabili aci între gîndirea heideggeriană şi heterofonia enesciană pivotează împrejurul principiului comun celor două subiecte, care este acela al gîndirii, al elaborării sub aspectul unei formalizări discursive de valoarea pătrunderii (filosofice) în *cunoaşterea-înţelegere şi revelare-de-adevăr*, discurs asupra modalităţii esenţiale de constituire a gîndirii şi rostirii (aflate) întru αληθεια, a gîndirii şi rostirii adeverite ca aflîndu-se în *starca-dc-conformitatc-cu-logosul*.

O modalitate discursiv-noţională a instituirii realului (Dasein) pe tărîmul gîndirii şi comunicării, iată ce dă mobilul şi conţinutul specific metafizicii heideggeriene; o modalitate criptică, de încifrare în operă a gîndirii asupra realului surprins în dezvăluirea sa ontologică (Fiinţa — Dasein) — iată care este conţinutul discursivităţii muzicale enesciene. În lumina tuturor celor spuse pînă acum reiese clar că, pentru noi, heterofonia, departe şi dincolo de a constitui doar o tehnică compoziţională, şi nicidecum una în înţelesul comun dat termenului „tehnică", este în planul înţelegerii ultime, o tehnică în sensul heideggerian de „formă a adevărului". O formă de punere în operă a adevărului fiinţei[1]. Discursul enescian şi prin excelenţă, acela heterofonic vom încerca să arătăm provine din şi atinge o elaborare ţinînd de „τεχνη ca dintr-o modalitate a lui αληθευειν adică a revelării fiinţării". Heterofonia enesciană prin urmare reprezintă o modalitate de traducere şi reprezentare a realului (το ον η ον) în gîndire, o modalitate de dezvoltare a gîndirii în procesul şi actul de a gîndi (filosofic, muzical sau poate şi alt fel) echivalentă cu o modalitate de a gîndi realul în însuşi actul-de-a-fi-gîndit-conform-adevărului-aletheic. (Heidegger: αληθεια = „starea de neascundere a fiinţei"). Desigur toate aceste înţelesuri de pe urmă date aci heterofoniei enesciene nu

apar justificate decît dacă ne propunem analizarea şi comprehensiunea acestui imbaj enescian în lumina gîndirii hermeneutic-fenomenologice şi a metafizicii generale. Este soluţia autentică şi generoasă, care de-altfel apare şi singura din moment ce am convenit asupra apropierii în cel mai înalt grad între modalităţile de instituire a demersului creator enescian şi acela heideggerian, demers deosebit doar în limbaj, în forma ex-punerii din partea celor doi gînditori.

2. Viziunea românească asupra onthosului privit ca fiinţă şi ca plenaritate fiinţială

Enescu porneşte redescoperind monodia şi sfîrşeşte dezvăluind heterofonia. Iniţiată încă o dată cu *Cvartetul cu pian opus 16* şi mai ales cu *Simfonia a 2-a* (1909 1914), heterofonia reprezintă — în sens material ca şi calitativ — elaborarea ultimă a limbajului tehnic enescian [2]. Drept pentru aceea, ea se face capabilă să dea seamă asupra conţinutului ultim al genialităţii creatoare enesciene. Nu vom înţelege cu adevărat cine este Enescu în planul valorii sale supreme, Enescu în general, dacă nu vom da de adevăratul înţeles ultim pe care-l deţine heterofonia pe care el o descoperă şi practică. Înţelegerea acesteia este una din marile chei ale înţelegerii genialităţii enesciene, a lucrării făcute de geniul său în sînul şi în sensul deschiderii limbajului muzical către — şi a reînvestirii sale cu — conţinuturi filosofale; înţelegerea heterofoniei este una din marile chei pentru înţelegerea supremei contribuţii enesciene, pe care o vedem în sensul relevărilor unor atari conţinuturi (filosofale) înăuntru şi ca proprietate şi finalitate a discursivizărilor muzicale.

Măsura deplină şi elocventă a unei genialităţi cruciale se dă la iveală prin subtilitatea şi exemplaritatea cu care limbajul în care se exprimă demonstrează un act şi indică o cale de înfăptuire a celor mai ample mutaţii şi a celor mai generoase cuprinderi. Am desemna prin cele din urmă, pe de o parte atingerea unui nivel maxim, inegalat pînă atunci, de profunditate a înţelegerii realităţii; pe de altă parte, dobîndirea şi exercitarea putinţei de încorporare şi încifrare în operă a acestei modalităţi noi de înţelegere, adică de exprimare şi comunicare (specifică) a conţinuturilor şi modurilor îmbogăţite de relevare a realităţii.

Cu toate că la început am invocat disjuncţia esteticii clasice între mesaj şi tehnică — reductibilă de fapt la aceea dintre conţinut şi formă — părînd a susţine şi demonstra prin ilustraţii (trimiteri) diferenţiate utilitatea acestei disjuncţii, am ajuns apoi la o anumită confundare a lor, deoarece, considerînd tehnica în sens heideggerian: „ca formă a adevărului", ca formă de punere în operă a adevărului fiinţei, am sfîrşit prin a recunoaşte şi reclama un procedeu tehnic (heterofonia) ca revelator pentru un conţinut ideatic. În preajma premiselor deja fixate, tehnica ne va apare ca mesaj iar modul de rostire — conţinut rostitor. Pînă la urmă, înţelegînd că, la Enescu, una din supremele înfăptuiri ca şi una din supremele valori care dau artei sale demnitatea unei rostiri esenţiale, stă tocmai în instituirea şi relevarea formei drept conţinut, adică a limbajului tehnic ca încifrînd un mesaj şi o semnificaţie cu natură şi sens filosofic. Dar pentru acestea, cum spuneam, heterofonia este cea care ne va sluji întru descifrare.

Dacă studiem mai atent modul în care şi cauzele pentru care heterofonia apare în muzica populară românească, fapt pentru care tot exegeza din 1959 a lui Tiberiu Alexandru rămîne cel mai serios document [3], nu putem să nu remarcăm şi să ne

convingem că ea nu reprezintă aici decît o manieră, o practică limitată şi izolată, care ţine de şi face partea de exotism a folclorului nostru muzical. Dacă n-ar fi aşa ea ar trebui să fie exploatată pînă la limita maximă a posibilităţilor sale tehnice" — cum se exprimă Brăiloiu atunci cînd defineşte principiul valabil pentru orice procedeu care este propriu unui folclor şi care capătă valoare de sistem [4]. Cînd nu este rezultat pur întîmplător, din ratarea intenţiei mai multor voci de a intona una şi aceeaşi melodie, fenomenul heterofonic este (doar) *acceptat* de către simţul popular, fără a fi speculat pentru eficacitatea efectului său rudimentar polifonic. Heterofonia nu constituie deci — ca în folclorul altor populaţii şi culturi — o particularitate specifică, care să caracterizeze şi să reprezinte cîtuşi de puţin muzica noastră populară. La Enescu, heterofonia reprezintă o tehnică de vîrf, care apare ca o culme şi ca o evoluţie finală (finalistă?) a tratării polifonice, nicidecum o premisă a acesteia. Aşa că, acea heterofonie care există la modul propriu, empiric în folclor nu poate acoperi nici pe departe înţelegerea demersului în urma căruia Enescu ajunge la elaborarea unui discurs heterofonic de mare complexitate. Trimiterea la heterofonia populară în scopul elucidării cauzei graţie căreia creatorul a descoperit acest procedeu de tratare a liniilor polifonice, constituie o soluţie şi o explicaţie simplistă, departe de a epuiza în mod serios şi satisfăcător problema.

Studiind firavele sugestii pe care folclorul i le-ar fi putut da lui Enescu, şi care şi-aşa e puţin probabil că muzicianul le-ar fi cunoscut, convingerea noastră se pronunţă ferm împotriva posibilităţii ca Enescu să se fi inspirat direct din heterofonia populară. Cu totul altul a fost mobilul care l-a condus pe creatorul savant la descoperirea şi dezvoltarea acestui procedeu — de-a dreptul — vizionar.

În muzica populară diferenţa dintre monodie şi heterofonie este cu exactitate analoagă cu aceea a diferenţei între *filosofic* şi *filosofie;* cu aceea dintre existent şi actul de a gîndi şi de a reflecta existentul, dintre practică şi teorie, virtute şi discursivizare. În gîndirea populară *filosoficul* este o imanenţă şi iminenţă, este o *oricum-prezenţă;* nu însă şi filosofia, care presupune conceptualizare specifică şi un discurs propriu .Ceea ce este filosofie în folclor. cel mult filosofare, dar şi aceea restrînsă şi repede sublimată în etică şi praxeologie, aceea este şi heterofonia în muzica noastră populară: o manieră care — întocmai cîntării vocale armonice din Banat — constituie, cum am mai spus, latura exotică a folclorului muzical românesc. După cum abia o reflectare livrescă şi un limbaj savant va făuri filosofie, tot doar o tehnică, o gîndire şi un discurs asemenea va putea ca, de pe urma unor virtuţi şi latenţe de plurimodalitate a subzistenţei monodiei româneşti, să creeze un discurs cum e acela heterofonic de complexitate şi subtilitate enesciană.

Dar în fond, ce este heterofonia?

S-a spus despre ea şi s-a putut înţelege că reprezintă un fenomen rezultat întîmplător din suprapunerea unor linii melodice cu un contur asemănător, diferenţiat dintr-o sau faţă de o identitate preexistentă, iniţială şi fundamentală. S-a spus că ea este deviaţia accidentală a unui acelaşi motiv distribuit mai multor voci; sau că ea reprezintă ratarea intenţiei intonării aceleiaşi melodii din partea mai multor voci (diferite). Pretutindeni în etalarea unor atari opinii se vede dominînd şi decizînd asupra înţelegerii şi explicării fenomenului prejudecata după care heterofonia europeană nu poate constitui decît o formă rudimentară, incipientă, ne-cugetată a unei gîndiri (muzicale) superioare care este polifonia. În fond toate acele înţelegeri şi explicaţii sînt în parte adevărate dar numai la un nivel superficial, empiric al faptelor şi sînt cu totul lipsite de surprinderea unui sens mai adînc a acestui fenomn. Şi care nicidecum nu se fac capabile de a elucida semnificaţiile opţiunii ene-

sciene pentru elaborarea și dezvoltarea unei asemenea tehnici; în cazul heterofonie enesciene asemenea explicații își declină cu totul valoarea și viabilitatea.

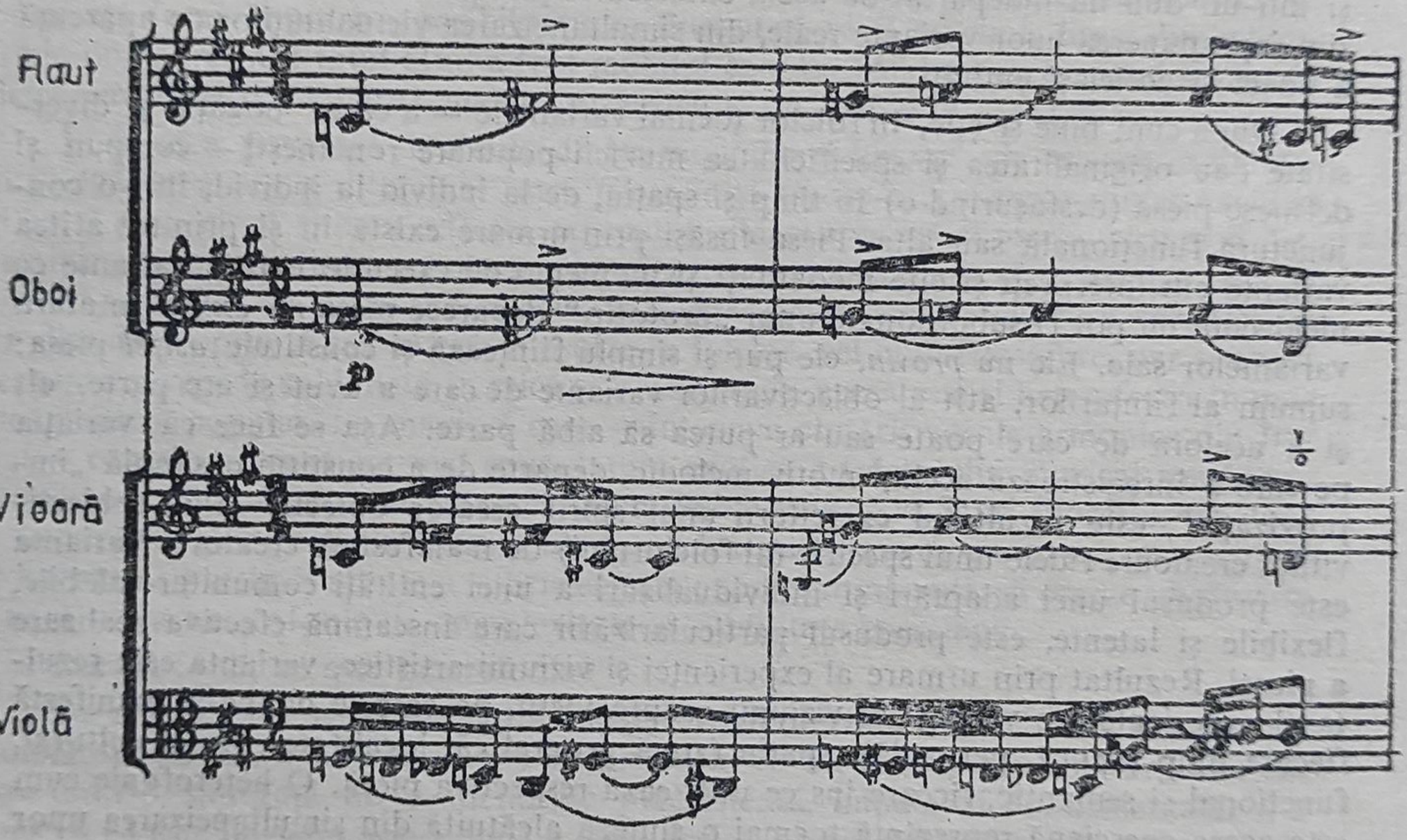
Alte contribuții aduse la teoretizarea fenomenului muzical de heterofonie aparțin lui Ștefan Niculescu și Clemansa Liliana Firca și au venit pe urmele lui Pierre Boulez[5], acordîndu-se în comentarea heterofoniei drept fenomenul suprapunerii variațiilor aceleiași structuri melodice. Acestor variații li se întrevede totuși o relație de subordonare față de, ori de proveniență dintr-un prototip unic, fundamental și preexistent [6]. Dar mai bine să revenim tot la folclor, așa cum a făcut și Enescu atunci cînd a fundat și fixat calea desfășurării originalității sale creatoare și a manifestării genialității sale nu pe inspirația factică ori pe preluarea mimetică a folclorului, ci pe intuirea *principiilor* și *legilor generatoare* ale acestuia, pe înscrierea *acestor* legi generice pe alte coordonate, îmbogățite savant, și pe *continuarea* acestor principii constructive de la punctul la care în folclor ele se opresc.

Am putea recurge la un experiment în care să luăm variantele aceleiași piese populare, cu toate diferențele stilistice, morfosintactice și structurale, ritmice și intonaționale care apar de la una la alta și, cu sau fără minime intervenții de disociere temporală, de registrație ș.a., să le reunim cu o acoladă pe toate aceste linii melodice acordîndu-le pe fiecare unei singure voci sau partizi muzicale. În felul acesta am obține o pagină de heterofonie în cel mai temeinic și adevărat sens al cuvîntului, de aparent cea mai „elaborată“ tratare de natură polifonică imitativă și într-un duh nu îndepărtat de acela enescian. Operația noastră ar fi constat deci din suprapunerea unor variante reale, din simultaneizarea virtualităților de aparență a uneia și aceleiași entități.

După cum bine se știe, în folclor tocmai variantele — a căror bogăție și diversitate dau originalitatea și specificitatea muzicii populare românești — compun și definesc piesa (desfășurînd-o) în timp și spațiu, de la individ la individ, într-o conjunctură funcțională sau alta. Piesa însăși prin urmare există în și prin tot atîtea variante cîți interpreți și cîte modalități și momente de execuție există, variante ce nicidecum nu pot fi subordonate unui „prototip“ deoarece piesa *nu există* în afara variantelor sale. Ele nu *provin*, ele pur și simplu ființează și constituie *astfel* piesa: sumum al ființărilor, atît al obiectivărilor-variante de care a avut și are parte, cît și a acelora de care poate sau ar putea să aibă parte. Așa se face că variația pe care o înregistrează același motiv melodic, departe de a constitui o simplă „improvizație“, este rezultatul exercitării unui spirit creator obiectiv și al subiectivității creatoare fidele unui specific (al folclorului) de manifestare creatore. Varianta este produsul unei adaptări și individualizări a unei entități comunitar-valabile, flexibile și latente, este produsul particularizării care înseamnă efectiva realizare a piesei. Rezultat prin urmare al experienței și viziunii artistice, varianta este rezultatul experienței de viață și al viziunii asupra vieții, pe care le deține și manifestă fiecare timp (epocă, perioadă), spațiu (zonă geografică, localitate), prilej cultural, funcțional și semantic, fiecare ins ce utilizează respectiva piesă. O heterofonie cum este aceea enesciană reprezintă tocmai o sinteză alcătuită din simultaneizarea unor moduri diferite de concepere/exteriorizare-obiectivare a unei unice melodii. Este o sumă (ca *summum)* a variabilității posibile a aceleiași entități, a unor modalități diferite de reprezentare a unei entități deschise, este co-incidența, con-comitența unor vederi, concepții și apercepțiuni (aprehensiuni) particularizate asupra aceleiași entități, structuri, forme, conținut. Asumarea individualizată și reprezentarea particularizată a unei teme/idee/subiect, care se înregistrează cu fiecare plan sau traseu melodic al heterofoniei, poartă acea amprentă a actualizării îmbogățite în spiritul deschiderii, a largheții de care ea însăși se face capabilă. În heterofonie, pluri-

fenomenalitatea virtuală a unei entități (melodia) ajunge realitatea sensibilă, prezență confirmată a acesteia. Atîta vreme cît în fiecare „voce" (plan sau traseu melodic) se recunoaște șlefuirea, trans-formarea aceleiași teme/idei/subiect sau motiv muzical, avem de a face în fond cu asamblarea, simultaneizarea, adică cu adevăratul întreg, adevărata ființă a unui model, a unei entități (melodice) muzicale. În fond, surprinzînd variabilitatea natural posibilă a aceluiași motiv, heterofonia savantă ilustrează *plenaritatea* potențială, adică *ființială* a acestuia. Ea este cea care realizează adevărata absoluitate și definire ființială; mai exact cea care tinde să dea seama despre ființă deoarece o ilustrează prin cîteva din ființările sale, realizînd deci o reducție reprezentativă (fenomenologică așadar), simptomatică pentru ceea ce *este* ființa. Pluralitatea și multiplicitatea pe care variantele ființării o aduc dă seama asupra diversității și complexității acelei entități deschise care este Piesa, adică Ființa. Prin urmare, ceea ce în folclor se instituie și se relevă abia în perspectivă istorială, geografică, funcțională, culturală și biografic psiho-spirituală, ceea ce se manifestă ca distribuire în timp și în locuri (deosebite): entitatea-ființă, în heterofonie apare — ipostaziat — deodată.

Iată un scurt fragment din *Simfonia de cameră*, unde patru moduri de a fi ale aceluiași motiv, patru variante și identități ale aceleiași entități se rostesc, se prezintă deodată.



În concluzie, acea heterofonie pe care o descoperă și practică Enescu nu reprezintă o tehnică preluată (mimetic) din folclor; ci o virtualitate, un principiu ascuns în folclor și aflat acolo într-un cu totul alt fel de manifestare. Principiul sau fenomenul care în folclor funcționează în mod *diacronic*, ca diversitate a unei entități vehiculate în timp și în spațiu, de la ins la ins și de la strofă la strofă, entitate care în această circulație ființială se exprimă prin pluralitatea variantelor (existențiale)

în timp ce toate aceste variante au egală valoare de reprezentanţă pentru identitatea respectivei entităţi (Fiinţa-în-existenţă, Da-sein), acest principiu în virtutea căruia pluralitatea variantelor constituie unitatea unui întreg distribuit fără să se împartă (fără să se „slăbească") în fiecare din părţile lui, în fiecare din modalităţile diverse de aparenţă (a întregului), acest principiu şi fenomen este preluat şi aplicat — în heterofonie — la altă scară, în mod *sincronic*.

Cu acestea însă nu am atins decît ceva din înţelegerea aspectului empiric al instituirii şi elaborării heterofoniei. N-am degajat însă adevăratul mobil direct semnificativ în ceea ce priveşte realitatea spirituală care determină o asemenea originală şi specific folclorică atitudine în faţa tratării unui motiv, a unei entităţi (piesa, monodia) ca pe un Întreg sau Unu non-singular şi (ontologic) multiplu. Originea unei asemenea expresii cum e cea heterofonică enesciană se află însă în chiar specificul gîndirii româneşti tradiţionale de sorginte folclorică.

3. Limbaj formal şi Weltanschauung la George Enescu

Cercetările entologice, la fel ca şi sintezele filosofice româneşti (şi ne gîndim în primul rînd la contribuţiile unui Mircea Vulcănescu, Constantin Noica sau Ernest Bernea) au delimitat şi definit existenţa unei modalităţi de gîndire specifice pentru cultura şi rostirea populară românească.

„De ce mai degrabă ceva decît nimic?" — întrebarea primordială, ultimă şi centrală a ontologiei şi metafizicii (aşa cum a fost ea pusă în gîndirea occidentală), în cugetul românesc se schimbă pentru o alta de o cu totul particulara factură; „De ce astfel mai degrabă decît alt fel?". Fiinţa, sau existentul (ca existent) nu este interogat din punctul de vedere al cantităţii sale ci dinspre acela al calităţii (fiinţiale) pe care-o deţine. Acest fapt, principiu, se află la fundamentul a ceea ce poate fi înţeles ca reprezentînd (sau „putinte" de a reprezenta) propriul specificul gîndirii româneşti aşa cum o putem recunoaşte de pe urma folclorului.

Conform limbii române, viziunea şi gîndul asupra existenţei, asupra existentului ca existent, problema *ce este fiinţa?* se mlădiază mai degrabă în favoarea aceleia care se întreabă şi răspunde (de) *cum este fiinţa*. La noi, despre fiinţă se poate spune nu numai că *este;* dezvăluită şi confirmată de fiecare dată ca de o fiinţare deosebită, ea este şi *aceasta* şi *aceea*, şi *alta* şi *altfel*, este *aci* şi (de-asemenea) *dincolo*, *acum* şi *odată*. Iar a nu fi acum, aci şi astfel nu înseamnă niciodată şi nicidecum *a nu fi;* ci pur şi simplu a fi altcînd, altundeva şi altfel. În gîndirea românească singură fiinţa *este*, iar nefiinţa nu e ceva despre care se poate spune ferm că nu există. Dacă vreodată se dă de înţeles că ea, nefiinţa, este afirmată (prin ceva), ea atunci afirmă. Ceea ce *este*, ce *nu este* dar *a fost* ori *n-a fost să fie*, a fost şi *poate* ori *stă să fie*, *va fi*, *va fi fost* şi *va fi fiind*, *nu poate să fie* ori *nu poate să nu fie* ş.a., fiecare din aceste forme verbale indicînd posibilităţi, calităţi şi grade de fiinţă, dau toate seama de ceea ce înseamnă în adevăr fiinţa, înţeleasă ca *plenaritate* a existentului (το ον ή ον) [7]. Acea mult discutată ondulare, pendulare, reţinere şi balansare a românului cu gîndul asupra a ceea ce *este* şi a ceea ce *nu este*, departe de a reprezenta o nehotărîre a gîndului pentru vreuna din oportunităţi sau o imprecizie a spiritului, reflectă o atitudine de adecvare obiectivă a individului şi a cugetului (a cugetării) la complexitatea — fiinţială — a realităţii. În privinţa categoriilor şi determinismelor ontologice, românul — se spune — demonstrează

cea mai maleabilă și largă deschidere. Demonstrează o imensă disponibilitate pentru elementul posibil și pentru autentificarea și recunoașterea tuturor stărilor interioare ale subzistenței ca stări aflate deplin sub legitimitatea ontologică. Spațiul și timpul au calități diverse și vii, în funcție de o extrem de amplă paletă a conjuncturilor umano-cosmice, istorice și arhetipale. Nuanțele pe care românul le recunoaște și acordă realului, adică gradele de ființă — ficcare cu egală îndreptățire ontologică, calitățile deosebite ale spațio-temporalității, pluriformismul, relativismul, heteronomismul și heterogenismul cauzalității, „cercarea", „ispitirea" continuă a identității, purtarea ei prin atîtea modalități în cîte și în care poate subzista, cumpănirea largheții, a disponibilității și deschiderii de care se poate face capabilă o entitate, toate acestea își află expresia, replica și ilustrația perfectă în heterofonie. În această ipostaziere simultană a diversității, clivajului, a aparițiilor și aparențelor pe care le poate suporta și înregistra o structură, o entitate muzicală (monodică). Deoarece conductul complex al heterofoniei, îrmănunchiere și simultaneizare a dispozițiilor posibile ale unui desen melodic, rezidă în și rezultă tocmai din *surprinderea plenarității ființiale a existentului* (aici, muzical). Iată prin urmare de ce putem pune un semn de egalitate, *mimesis*, între realizarea tehnică a heterofoniei eresciene și Weltanschauung.

Am putea acum sintetiza cele spuse, considerînd că, în fond, ceea ce s-a numit (drept) *viziune românească asupra existenței, dimensiune* (ca dimensionalitate) *românească a comprehensiunii existenței* sau *sentiment românesc al ființei* se constituie din sau are drept conținut o viziune asupra existenței calificate ca *plenaritate a unui onthos înțeles ca ființă* și *o aproximare a ființei prin polimodalitatea ființării și plenaritatea ființială*. Or, dacă conținutul acestei viziuni poate defini cam ceea ce ar însemna o Weltanschauung specifică, proprie cunoașterii și reprezentării spiritului românesc, în timp ce heterofonia enesciană ne apare ca o formalizare și traducere, ca o reproducere în limbaj formal (muzical) a acestei viziuni asupra existenței, rezultă că, în ultimă instanță, conținutul ultim a ceea ce poartă numele de heterofonie, la George Enescu, nu reprezintă altceva și nu realizează decît *o nouă întemeiere a însăși ideii de românesc, o nouă întemeiere a românescului*.

4. O nouă întemeiere a românescului. Reprezentarea ființei, a plenarității și devenirii ființiale

Prin urmare heterofonia enesciană trebuie înțeleasă ca o tehnică compozițională ce rezidă în suprapunerea (simultaneizarea) unor variante ale aceleiași melodii, ca aproximare simultană a unei entități (melodice) prin intermediul mai multor profiluri care-i pot aparține, care-o pot (oricînd) substitui și constitui. Prin heterofonie deci, Enescu nu mai ilustrează muzica, melodia ca pe un *ceva ce este* ci ca pe un ceva ce (ea) *poate* să fie. Și, acest fapt din urmă, printr-o ipostaziere a multiplicității, a virtualităților de ființare a aceleiași entități; o ipostaziere a modalităților de apariție (și de aparență), de devenire ale acesteia.

Desigur nu orice heterofonie are o asemenea calitate, reprezintă și suportă sau își poate revendica o atare proprietate și afiliere. Am adăugat întotdeauna tehnicii în discuție atributul „enescian" deoarece nu oricărei scriituri heterofonice putem să-i recunoaștem și acordăm calitatea de care vorbeam. Muzica din zilele noastre speculează enorm fenomenul și modalitatea aceasta de compoziție; ea speculează heterofonia din punct de vedere acustic însă și nu fenomenologic. Există

astăzi o muzică — de „senzaţie“ şi nu de „reprezentare“ — care, prin polifonia modernă cu a sa hetero- sau poli-heterofonie nu face filosofie ci structuralism şi statistică. Ceea ce nu e cazul la precursorul Enescu. Mobilul căutării şi al evoluţiei sale creatoare este unul (de înţeles) pur filosofic. Iată de ce vom încerca să refacem zarişteа filosofică în care şi prin care demersul, limbajul şi evoluţia creatoare enesciană se face ultim comprehensibilă.

Enescu, cel care socotea muzica „unicul“ său grai, conţinutul artei sale ca exprimînd „gînduri încătuşate“, unic exprimabile în chip muzical, cel al cărui discurs sonor era rodul unei audiţii interioare care făcea din compozitor spectatorul intern şi ascultătorul docil şi absolut — pînă la detaliul infim — al întregii sale muzici scrise, cel care îşi propunea să compună o „muzică esenţială“, rod al unei perpetue „adînciri în uman“, „căutare de adevăr“, a pornit să re-scrie muzica începînd de la premisele originare şi arhetice ale acesteia. El a redescoperit şi a reinventat monodia. Şi, direct din aceasta — o polifonie specifică şi heterofonia care îi poartă numele. Doar atît că, şi în aceasta stă secretul său, din melodie — fundament al gîndirii sale muzicale, iminenţa ubicuă a discursului său muzical („La Enescu există totdeauna o ierarhie care impune drept principală una dintre linii. Conştiinţa receptorului este invitată să meargă pe un singur traseu, oricît de luxuriant ar fi înconjurat de trasee secundare“ — explica P. Bentoiu tentaţia şi iminenţa monodiei [8]) —, Enescu a recuperat şi reînvestit în fond *principiul* monodic, al monovocalităţii melodice. Adică acel principiu al discursivizării legate de un rost comunicaţional şi sens expresiv, opus unuia asemantic; principiul negentropiei care înseamnă continuă punere de idee şi astfel o susţinere a discursului printr-o conducere-devenire continuă şi logică a acestuia. Pe *acest* principiu l-a generalizat Enescu în toate planurile discursului sonor. Înţelegerea esenţei melodiei (interioară acesteia, funcţională) ca o continuă învestire a discursului sonor cu conţinut semiologic, rostitor, ceea ce pentru melodie impune ca inerent principiul devenirii şi al constructivismului organic (în plan formal, morfo-gramatical, lexical-ideatic şi semantic), este capabilă să explice şi să dea reperul concret pentru ideea exprimată de Enescu privind concepţia sa asupra tratării muzicale ca reflex la o „oroare de tot ce stagnează“, opuse intenţiei de a ilustra o stare, de a trata unimodal o idee muzicală. („Pentru mine muzica nu este o stare ci o acţiune, un mănunchi de fraze care exprimă idei şi mişcări într-un sens sau în altul. /.../ Oricît de scurtă ar fi, o lucrare nu merită numele de compoziţie, decît dacă într-însa putem deosebi o linie, o melodie, sau mai bine zis o suprapunere de melodii“ — spunea la sfîrşitul vieţii.)

S-ar putea crede, dar într-un mod cu totul nefolositor unei investigaţii şi înţelegeri precum cele propuse aci, că acest continuum al melodismului enescian ar avea ceva de a face cu estetica şcolii wagneriene, sau cel puţin cu aceea a şcolii franckiene. În ciuda marii admiraţii pe care Enescu a avut-o faţă de maestrul de la Bayreuth, Wagner cu a sa „melodie infinită“, transformată la nesfîrşit, constituie pentru Enescu doar o analogie accidentală, improprie şi defel un termen de referinţă strict necesar şi revelator. Melodica enesciană nu se transformă arbitrar, în spiritul şi sensul şi în scopul unei pure treceri dintr-o identitate în alta (metamorfoză sau metempsihoză), fiecare irecognoscibilă faţă de cealaltă. Ci ea *devine*, se pre-face, în sensul schimbării care zace latent ca proprietate şi potenţialitate a existentului de a rămîne cu făcutul său definit într-o zare a facerii continue, cu o şansă a ne(de)finirii. Pre-facere = deschidere. *Devenirea pe care o ilustrează discursul enescian este aceea în conformitatea pe care o dictează propriul destin al fiinţei.* Principiul *devenirii întru fiinţă* este acela pe care îl însemnează, îl încorporează

și ilustrează limbajul enescian, odată cu organicitatea tratării variaționale a melodicii sale specifice, altă dată, prin heterofonie. Atîta timp cît devenirea continuă a unei melodii se bazează pe inerențele originare ale acesteia *(destinul ființei)*, ceea ce aspiră această devenire este să recupereze ființa și înțelesul de ființă pentru realitatea (sau „existentul") muzical; ceea ce reușește este să manifeste (procesual) realitatea — pentru care simptomatică este melodia *(-existent în devenire)* — în absolutul firii ei de ființă. Prin urmare, înțeleasă ca devenire autentică și aletheică, melodica transformațională enesciană (ciclismul intervalic se include tot aici) e departe de a constitui o simplă variație, ca la romantici, unde melodia pleacă de la un model-arhetip imuabil (tema) și pe care îl modifică, îl dezvoltă și îl replăsmuie rămînîndu-i dependent. Nefiind o devenire reiterativă, canonizată dogmatic ca în baroc și la clasici, nefiind nici o devenire întru simpla devenire, ca la romantici (cu Wagner la culme), ea este o devenire „întru ființă". E una calitativă, care ascultă de legile ființei Dasein, acelea ale evoluției ascendente, dinamice, εν τελος adică în sensul și în scopul spiritului, în destinul ființei, în conformitate cu logosul interior, adică cu legile (evoluției) entelechiale.

Ceea ce a constituit Wagner pentru Enescu a fost însă, fără îndoială, ceea ce Blaga denumea „influență catalitică": apelul la un *sine* originar și propriu, redescoperirea și aprofundarea sinelui. Cunoașterea și admirarea melodismului wagnerian a facilitat și a fertilizat însăși intențiile și necesitățile creatoare și tehnice pe care Enescu le deprinsese deja și le (re)cunoscuse în doină. Cu stilistica parlando-rubato, arhitectonica improvizată spontan și conținutul unei continue deveniri sonore, doina constituie pentru arta enesciană reperul și locul în care se întîlnește și manifestă cel mai elocvent și sensibil folclorul românesc. Ea dă termenul de referință cel mai propriu, corespunzător melodismului perpetuu modulizat al formulelor (melodice) arheale, variaționalizat și prefăcut pe baza inerențelor sale organice, pe baza unor virtuți care nu-i „afectează" identitatea ci îl dezvoltă peratologic, deasupra și înăuntrul acestei identități. Discursul doinei este acela al unei continue dezvoltări, mai exact al unei deveniri muzicale; fără o rigoare formală sistematică, ea se bazează pe reluarea cu fiecare așa-zisă (și impropriu zisă) strofă, a unor formule, a unui contur monodic cu maximă deschidere improvizatorică. Doina, cu toate variațiile ei asupra unui conținut muzical unitar în cadrul unei singure interpretări, exprimă la modul superlativ specificul de manifestare a creativității folclorice. Doina aduce la fiecare reluare a „temei" sale un coeficient de alter-itate, de alt-fel (posibil) de a fi al acesteia. Principiul discursului doinei este *principiul devenirii întru ceea ce face un lucru să fie în conformitate cu destinul ființei*. Enescu îl exploatează și ilustrează pe acesta *și* în modul propriu în care îl ilustrează și căruia i se supune doina: adică în desfășurarea temporală a unui contur melodic, în mod diacronic; dar și — cum am văzut — sincron.

Geniala inspirație a lui George Enescu realizează în heterofonie ilustrarea ideî (a cărei formulare îi aparține lui C. Noica) de *devenire întru ființă*. Și anumei în care devenirea e simultaneizată iar ființa e aproximată tocmai de totalitatea acelor moduri de apariție și existare a unui existent (monodia), moduri arătate nouă deodată, ca niște deveniri făptuite. Această genială idee provine deci din mutarea într-alt plan al principiului devenirii întru ființă, diferit de planul în care acest principiu era manifestat și în care putea fi recunoscut în folclor. Acolo, în folclor, cum am văzut există o variabilitate-coeficient al devenirii și realitate descrisă a plenarității ființiale a existentului-monodic, vizibilă: (1) în circulația istorică (în care devenirea se împletește pe parcursul epocilor și al transformărilor culturale); (2) în aceea geografică (ființa e împrăștiată în spațiu ec-sistînd egal în fiecare din

ipostazele manifestate în fiece loc diferit); (3) de la om la om (unde subiectivarea, aproprierea și stilul personal conferă existentului-melodic o particulară modalitate și calitate de ființă). Iată acum însă că, în primul rînd interpretarea băsmuită (parlando-rubato) și stilul improvizatoric popular ne indică încă o modalitate și treaptă, (4), în care adevărul ființei-în-devenire se revelează drept principiu al creativității originare. Devenirea se manifestă chiar și în cadrul interpretării-obiectivare unică, momentană a unei singure variante-modalități de ființare. Fiecare din cele patru modalități (1) ființa relevată istoric, (2) geografic, (3) în individ (mai exact de la individ la individ), (4) în piesă, în manifestarea unuia și același existent (în reluarea sa de la strofă la strofă), reprezintă toate, progresiv, momente în care această ilustrație (a unui principiu-viziune asupra existenței) tinde către sincronizare, către (ipo)staziere ca ἱπο-στασίς, către monumentalizarea devenirii, către statuarea (plenarității) ființei. Dar faptul acesta din urmă nu-l mai poate realiza, pe deplin convingător, sensibil și evident, decît heterofonia; și, aceea enesciană pornind de acolo unde se oprește folclorul, reprezintă ultimul stadiu, (5) cel suprem, în care mai poate fi văzută, gîndită și ilustrată *devenirea* (unui existent) *înăuntrul destinului ființei*. Este treapta deschiderii unui orizont verticalic pentru ceea ce se releva pînă atunci doar într-unul orizontalic, diacron și rectiliniu, procesiv monotemporal și monospațial. Heterofonia, fiind acea devenire întru ființă a existentului care capătă dimensiune verticalică, este în fond devenirea-devenită. Este *devenitul a ceea ce devine*, devenitul ființei de devenit, devenitul devenirii în sensul că este *devenirea* (înfăptuită) *devenirii* (în înfăptuire) *întru ființă*, actul (finalist) al procesului de devenire. Un alt discurs, în afara heterofoniei, oricît de savant, propunîndu-și să rămînă ilustrare, λογος autentic despre ființă și devenirea ființei, nu mai există. Nu mai poate fi ca atare deoarece el însuși se exclude din λογος. Se exclude din adevărul ființei și nu-l mai relevează; se exclude din starea-de-conformitate-cu-adevărul obiectului la care se referă: devenirea — modalitate unică de dezvăluire a plenarității ființiale care este ființa. Este și acesta un mod de a realiza (de a ilustra) ființa: prin devenirile sale. Ființa nu mai este, ca pînă acum, într-un fel (într-o ființare) aci și dincolo altfel (într-alta), într-un fel acum și altfel mai departe; existentul nu *trece prin* (toate) stările ființei (stări ființiale/de ființare). El *este acum* fiindcă le cuprinde pe toate acestea deodată. Ființa este aceea și aceasta, aci și acolo, astfel și altfel, în întregime: acum și aici. Existentul nu este într-o (singură) ipostază și in-stanță; el e în ec-stază și ec-sistență. Nu reprezintă o stare sau o față/alternativă a ființei desfășurîndu-și gradele, ci staza acelor „stări", „fețe", ipostaze și alternative — deveniri surprinse, sintetic, la un loc, deodată. Ființa nu mai e privită ca extensiune calitativă, ca întindere (formală) desfășurată spațio-temporal, a plenarității care este ea. În heterofonie, ființa, mai subtil și în sfîrșit în coincidență și identitate cu duhul (făptura adevărului) propriu, apărînd ca diversitate ființială *toată-deodată*, este ilustrată ca *intensiune a unei firi*. Abia *devenitul* și *devenirea* (γεγονος și γιγνομαι) deodată, poate reprezenta cu justețe conținutul a ceea ce înseamnă *ființa-aci* sau *ființa-acum (Da-Sein)*.

În concluzie, heterofonia enesciană — în cadrul istoriei gîndirii și al istoriei încorporării în limbajul muzical a esenței artei ca *relevare a adevărului aletheic* („starea de neascundere a ființei" — Heidegger) — ne apare ca nouă și superioară

prismă și metodă (pur muzicală, formală deci) de a privi, concepe și reflecta existentul în absolutul său de fiinţare, în absolutul firii lui de fiinţă.

*

Am pornit de la Heidegger pe urma cuprinderii conotaţiilor filosofice ale limbajului enescian, pe urma înţelegerii filosofice a acestui limbaj. Pe parcurs l-am părăsit adeseori pe filosoful german — în privinţa referinţelor — în favoarea gîndurilor sau a tematicii gîndurilor unor filosofi români precum M. Vulcănescu și mai ales C. Noica, rămînînd în subsidiar însă faptul că toate demersurile noastre n-ar fi fost posibile fără parţiala asimilare și adecvare a unor preliminarii teoretice aparţinînd spiritului viu al tuturor acestora și nu doar al freiburghezului Heidegger. O bună, adică o mai cuprinzătoare încheiere, chiar dacă își caută finalitatea întru sesizarea și cunoașterea esenţei românescului nostru însuși, se va apropia iarăși de stilistica gîndirii metafizicii actuale.

Determinarea esenţei muzicii este, mai întîi, o problemă și o chestiunere asupra esenţei însăși, asupra a ceea ce putem noi vedea ca esenţă. Această determinare se leagă de problema și investigarea prealabilă asupra esenţei existentului și asupra (posibilităţii și modalităţii) sesizării esenţei. Esenţa nu poate fi interioară existentului (adică *în* și *a* existentului) configurat real-reic; iar esenţa existentului nu poate fi alta decît fiinţa. De la Aristotel pînă astăzi (cu un Heidegger în plan internaţional, cu Noica și Anton Dumitriu, la noi) obiectul de maximă generalitate și esenţă a aplicaţiei cunoașterii filosofice este fiinţa, existentul ca existent, το ου η ου. În grai românesc, conform gîndirii proprii acestuia, fiinţa ne poate apărea drept *firea* și *firea existentului*. Făcînd o paralelă între domeniul filosofiei și cel al muzicologiei, și luînd muzica în înţelesul originar de μιμεσίς — reproducere analogă (a) realităţii principiale de manifestare a existentului, putem trage un semn de egalitate între ceea ce pentru filosofie reprezintă *fiinţa* și ceea ce pentru estetica muzicală reprezintă *muzica*. Pentru un univers sonor și în cadrul unui univers auditiv, existenţele, proxime și unice sînt de natură sonoră, muzicală. Acolo deci, muzică înseamnă *fiinţa*.

Modul de a concepe fiinţa este modul de a judeca discursul sonor ca modalitate de alcătuire și de prezentare a existentului, aici: muzical, obiectivat cu prilejul și în cadrul lucrării de artă muzicală. Cea despre care în ontologie și metafizică se spune ca *este*, și chiar că *singură* este, *fiinţa*, poate fi identificată în lucrarea de artă muzicală ca *muzică*. Așa cum fiinţa, pentru filosofie, se manifestă și se relevă la diferite grade și modalităţi-trepte ale realului, și fiinţa muzicală, adică felul muzical de a fi gîndită și reprezentată fiinţa, deci muzica ca fiinţă, se manifestă, se instituie și obiectivează la diferite nivele de apariţie. În mediul cultural primitiv și folcloric tradiţional, fiinţa muzicală este dată de monodie (existenţa unei singure linii melodice pentru orice fel de discurs muzical). Aici melodia nu e *în* muzică, o calitate, o dimensiune sau un element (constitutiv) al muzicii. Ea însăși este muzica, în calitatea acesteia de fiinţă. *Monodia este* deci *fiinţa*. O atare modalitate specifică de concepere și exprimare a muzicii este contemporană și congeneră, deci reprezentativă pentru o modalitate mono-logică, monodică de concepere a fiinţei, a existentului ca existent și a devenirii acestuia. Ataşamentul lui Enescu faţă de principiul și expresia melodică este rezultatul unui ataşament faţă de semnificaţiile gîndirii și rostirii esenţiale, cele care-și găsesc mai îndeaproape locul în preajma originii principiului și expresiei muzicale. Enescu re-judecă și răs-bună muzica, sensul și conţinutul ei, pornind de la judecarea originară, deci fundamentală, a acesteia. Pornind de la monodie, afirmînd și în trama momentelor de pletorie polifo-

nică a discursului său muzical iminența unui fir melodic, Enescu obține chiar și culmea elaborării limbajului său, aceea a tehnicii heterofonice, tot printr-o reinvestire a monodiei și o resistematizare a disponibilităților de concepere și a posibilităților de subzistență ale acesteia. Heterofonia dă drumul și se face glasul mai multor voci care spun același lucru în moduri diferite, sau, care spun lucruri diferite despre același obiect, care relevează deodată ființa (comună a) mai multor ființări. Heterofonia ilustrează *stările virtualității ființiale* ale unui lucru — deodată ens și res —, ale unui fiind. În felul acesta ea reprezintă încercarea cea mai temerară de revelare a ființei prin calitatea (ipostaziată a) plenarității sale. Este adevărat, „nu putem sesiza ființa ființdului însuși, în mod direct" (Heidegger); dar heterofonia constituie totuși o astfel de tentativă (de-aceea i-am spus și temerară). În heterofonie, prin perceperea nu a unei singure melodii, nu a unei ființări anume, a unui existent strict, ci a unui complex de ființări ale aceluiași existent, a unui complex de ipostaze posibile de apariție — de ființare a unui existent — prin ipostazierea mai multor moduri de a fi ale aceluiași fiind, nu se realizează altceva decît iluzia contemplări ființei. (Aici, iluzie însemnînd modul direct și unic de percepere a insesizabilului)

*

Ilustrînd doar noțiuni afective, de sentiment românesc, sau melosul în litera specifică duhului folcloric, Enescu n-ar fi făcut decît psihologism și retorică salonardă (cărora le răspunde stilul și genul rapsodic). Ilustrînd însă principiile și deschizînd curs nou ilustrării acestor *principii subzistente în folclor*, cum este acela al devenirii — pe un plan extensiv diacron și pe un altul intensiv sincron — întru ființă, Enescu primește acces deplin la esența filosofică a viziunii, rostirii și gîndirii specific românești a existenței: relevarea ființei și înscrierea existentului în acea devenire conformă cu logosul-destin al ființei-în-ființare.

Planul conținutului ideatic al muzicii enesciene ni-l relevează (dar și revelează) pe creator drept un gînditor apofatic, parcurgînd treptele înaintării întru optimitatea exprimării muzicale ca pe niște trepte ale aprofundării sinelui românesc. De la sentimentele conștiinței românești populare, cu doza de vacuitate și chiar de incertitudine care le însoțește — unor vocabule specifice — larghețea, de la ceea ce e psihologism în cunoaștere, Enescu ajunge la ceea ce e mai deplin filosofic în spiritul românesc, întemeind un discurs al conceptelor dătătoare de seamă pentru partea noastră de particular și universal totodată.

Plecînd de la *sentimentul* românesc al ființei, pus în jocul exprimării de către *doină* și *dor* — iar la Enescu, de fiecare aluzie folclorică și evocatoare a pitorescului autohton și a timpului-topos matricial —, creatorul nostru parcurge drumul care numai pe un plan secund este acela al expresiei tehnice și al experienței auditive. Pe planul semnificațiilor primordiale și finale, deci prioritare, el este un drum al intuirii (aprehentarii) și cristalizării unui mod de concepere și conceptualizare formală, solidar cu unul de concepere și reprezentare filosofică. Heterofonia provine și se extrage dintr-o exploatare în alt plan calitativ a virtuților expresiei monodice, expresie care constitue analogia perfectă a unui specific spiritual autohton de concepere a categoriilor și determinismelor ontice. Planul tehnic al limbajului enescian ne apare ca o experimentare și relevare savantă tocmai a virtuților ultime și a principiilor arhetice ale melosului popular românesc. Și, fiindcă am comentat acest melodism — datorită virtuților și principiilor sale — ca expresie a unui mod specific de a reflecta existența-n gîndire, rămîne firesc de înțeles că limbajul enescian

reprezintă și rămîne formalizarea și expresia deplin filosofică tocmai a acelei *viziuni românești asupra existenței*.

Iarăși conchidem, în urma tuturor celor spuse pînă acum, zicînd că heterofonia — ca rezultat ultim al elaborării discursului și tehnicii enesciene este în fond rezultatul unei operații de conceptualizare și de traducere în limbaj savant (muzical) a unei viziuni românești asupra existentului, ființei și devenirii sale; în ultimă instanță, a esenței ideii de românesc. Putem consemna și în cazul acesta că tot o *relevare și re-întemeiere a românescului* (întru universalitate) s-a petrecut în și cu prilejul artei lui.

XII

„A fost odată ca niciodată“. Notă la o poveste a întîmplărilor culturale

1. Întîmplarea numită „Enescu — Brâncuși — Blaga“. Trei eroi de destin mioritic / 2. Ondulatoriul ontologic / 3. Logica pendulatorie a heptadei enesciene / 4. Destinul ondulatoriului românesc / 5. Tema de ondulat /

1. Întîmplarea numită „Enescu — Brâncuși — Blaga“. Trei eroi de destin mioritic

Adevăratele întîmplări — adică cele ce țin de adevărul „neascundere/revelare a Ființei, alethéia — nu au cauze exterioare — deci nu sînt „întîmplări“ în sensul comun al uzanței termenului — ci sînt din acelea ce țin de interioritatea, intimitatea și destinul ființei, deci sînt *adeveriri*. Ele au, prin urmare, temei ontologic și se întemeiază (în chip) logic. Drept pentru aceea, cel mai îndreptățit, logic, necesar și firesc fapt este că ele apar. Toate acestea conduc înspre a conchide că, despre întîmplările-adevărate trebuie spus și știut că nimic din „hazard“ n-au în ele; deoarece nimic din ce e în ființă și se în-ființează nu e în afara ordinii, a rînduielii, și a stării-de-a-fi-pus-în-rost și de-a-da-rost — cum ar spune românul —; și că, prin urmare, întîmplarea înființării de fapte cu adeverire onto-logică nu însemnează altceva decît în-plîntare în realul prezent a unei inerențe și deopotrivă imanențe luare de trup din partea logosului. Faptul că la un moment dat mai multe întîmplări mari ale spiritului își găsesc împlîntarea în realitate (sau faptul că se constată împlinirea unor întîmplări aletheice), lasă de înțeles că din pluralitatea și diversitatea lor trebuie să reiasă, să străbată și să se impună un sens unic, un complex (comprehensibil) unitar care poartă numele de rost, (adică) rațiune ultimă. Și totodată, că ele sînt părțile în care întregul se reflectă și se regăsește neîmpărțit, ca tot egal (cu sine) și deplin; prin urmare, că ele sînt simptomul înființării și împlinirii unei instanțe și generalități mai înalte, al unei lumi ce-și face încercarea, a unui nou destin, altfel determinat, și care se cere sesizat măcar prin faptul că își repetă structura esențială în mai multe împlîntări mari ale întîmplărilor spirituale adevărate.

Despre trei astfel de întîmplări — actante — ale spiritului românesc vrem să vorbim aici. Sau poate, mai corect spus, despre întîmplarea a trei împlîntări ale spiritului românesc.

S-a întîmplat odată, că, în aceeași vreme în care un român mergea la Paris ca, printr-o operă ce i se juca acolo pentru prima oară, să uimească întregul apus de cîtă universalitate era în stare să coaguleze creația românească și să manifeste deodată, la numai un an diferență, un alt român, făcea de astă dată drumul invers. Venea de la Paris, acasă, ca să ne demonstreze nouă românilor ceva ce știam pe

atunci mai puţin: cît de universal ne e etimonul, cîtă universalitate eram în stare să cuprindem şi să trăim dintotdeauna. Unul era Enescu, cu opera sa „Oedip", capodopera întregii sale vieţi creatoare, chintesenţa gîndirii şi exprimării sale artistice, măsura deplină a geniului personal ca şi a aceluia naţional (manifestat muzical), sinteza în care se regăsesc elemente ideatic-conţinutistice şi elaborări tehnice din toată muzica enesciană anterioară, punctul nodal din care survin ori căruia i se afiliază sintagme stilistice, idei, teme şi proceduri tehnice ale compoziţiilor ulterioare. Opera *Oedip* constituie deci monumentul înspre care converg, conduc ori din care deopotrivă provin lucrările care au precedat ori care i-au urmat. Celălalt (personaj amintit) era Brâncuşi, care, după ce a exploatat toate resursele universalităţii şi toate sugestiile modernităţii, accedînd spre calea unei simplităţi patriarhale şi sacrosancte ce l-a condus pînă la esenţele arhetice, prime şi ultime ale rostirii materiale, a venit ca, prin ansamblul sculptural de la Tîrgu-Jiu, să ne împărtăşească bucuria românescului regăsit, reinvestit şi relevat ca esenţă universală. Nici o culoare regională la Enescu, nici un citat din folclor în Oedip, un limbaj complex şi de o originalitate debordantă obţinute printr-o scriitură totuşi simplă, suplă şi aerată. Cu toate acestea muzica operei a fost recunoscută ca orientală, arhaică, dar şi occidentală şi avangardistă, „din toate timpurile, de pretutindeni şi de nicăieri" — cum se exprima atunci un critic francez —, o „muzică esenţială" — cum intenţionase Enescu. Sau că prin toţi porii respiraţiei sale lucrarea este „de la noi" — cum repetase Iorga obsesiv, din propoziţie în propoziţie, în elogiul pe care îl făcea lucrării chiar a doua zi după premiera din 13 martie 1936. Prin *Oedip*, creativitatea noastră a intrat o dată în plus în atenţia lumii întregi, („datorită lui George Enescu, România nu mai are nimic de invidiat, chiar din punctul de vedere al spiritului celor mai însemnate popoare /. . ./ Se înalţă la demnitatea celor mai înzestrate popoare civilizatoare" — răsuna în presă tot atunci), şi a intrat în atenţia lumii tocmai pentru că a surprins la vremea aceea intimitatea pe care această creativitate românească şi-a dovedit-o atunci — în şi prin muzică — *românescul* cu *universalul;* proprietatea primului de (a fi) parte deplin relevantă pentru întreg (al doilea), parte monadică în care Monada se oglindeşte cu deplinătate. Brâncuşi ne-a dezvăluit cum formele noastre străbune sînt cele ale esenţei universale şi cum prin folclorul nostru sîntem părtaşi eidomatici, sorbind din ori fiind alimentaţi de către una şi aceeaşi entelechie a spiritului universal.

Cu Enescu şi cu Brâncuşi s-a petrecut ca în acea poveste atît de dragă lui Eliade (din moment ce a repetat-o adeseori), cu rabinul care a făcut un drum imens prin lume, pentru ca, acolo departe, să afle despre comoara pe care o căuta că era ascunsă chiar în vatra propriei sale case. Cu noul lor venind (din ceva foarte vechi" (cum spunea Brâncuşi despre sine), amîndoi au inovat gîndirea artistică prin apelul la principii, elemente şi teme arhetice ale acesteia. În largul lumii amîndoi, au descoperit prin dezvăluire treptată resursele originare ale obiectivării artistice, ale gîndirii şi încorporării în artă a principiilor şi toposurilor generice ale unei rostiri (specifice) chintesenţiale. Dar au făcut-o pe calea pe care le-a oferit-o exploatarea şi aprofundarea unui *sine* profund românesc. Şi aşa au obţinut o reconfirmare a universalului şi o reîntemeiere a românescului; iar pentru amîndouă din aceste categorii: o redestinaţie.

Tot în acea vreme însă (1936), Lucian Blaga definitiva şi publica seducătoarea sa concepţie asupra *spaţiului mioritic*, dînd românescului expresia *ondulatoriului* — inspirat de alternanţa deal-vale a plaiului („un anume ondulat spaţial, cel mioritic") dar şi de o anumită înaintare în istorie („un orizont de avansare legănată în timp"). Încă inegalată pentru obiectul ei, expresia blagiană a ondulatoriului tre-

buia să definească o determinație stilistică a spiritului și creativității românești, să definească specificul românesc într-un grad înalt. Geografia și cronologia românească, marcate onduliform, „formează coordonatele unei spiritualități" — spunea Blaga. „Fuzionează cu aceste orizonturi înainte de orice un sentiment al destinului, trăit tot ca o ondulare, ca o alternanță de suișuri și coborîșuri, ca o înaintare într-o patrie siderală, unde se urmează ritmic dealurile încrederii și văile resignării" *(Spațiul mioritic)*[1].

2. Ondulatoriul ontologic

Ideea ondulatoriului ontologic îi aparține lui Blaga însă numai ca fundamentare, dezvoltare, emancipare și impunere teoretică autonomă. De fapt, în gîndirea românească, fruct solidar axiologiei, cosmogoniei și cosmologiei dualiste care marchează protofilosofia folclorului nostru, și care dau seama asupra ontologiei proprii acestei protofilosofii, această idee a ondulatoriului apare mult mai devreme și, în mod explicit ori implicit, fusese susținută de numeroși filosofi. O dată cu „creșterea și descreșterea", cu „felul nașterii și al pieirii", ori cu concentricitatea cercurilor în cadrul viziunii istoriste, filosofice și politice a lui Dimitrie Cantemir (care, avînd convingerea că „mișcarea naturală se silește să desăvîrșească cercul", examina „modul natural al nașterii, creșterii, decăderii, îmbătrînirii și, în sfîrșit al pieirii" inclusiv a monarhiilor, constatînd că și acestea „parcurg un fel de cerc natural și cu neputință de schimbat"; v. *Monarchiarum physica examinatio)*; și apoi, o dată cu vizionara sinteză filosofică „Echilibru între antithesi" a lui Ion Heliade Rădulescu — cel care vedea evoluția umanității „prin curbe ondulate", prin „propășirea înainte" sau „repășirea înapoi" (caracteristică dualiștilor) iar autenticul progres și evoluție prin echilibrarea și „nuntirea" dualităților naturale —, de la Vasile Conta, pentru care „viața este o mișcare onduliformă" sau, mai este, „evoluțiunea onduliformă a materiei", și pentru care pînă și mișcarea ideilor în gîndirea și cultura umană urmează tot o cale onduliformă (v. *Teoria ondulațiunii universale)*, trecînd prin Vasile Pârvan, care sesiza esența manifestării universale ca „vibrație, ritm și devenire ondulatorie", și pînă la modelul ontologic dat de *logica* (dinamică a) *contradictoriului*, la Ştefan Lupasco (pentru care dualismul contradictoriu reprezintă „motorul și structura oricărei elaborări a spiritului uman"), ori pînă la acela dat de cercul „vectorial" („un cerc care nici nu se odihnește în jurul unui centru, dar aici nu se desfășoară la nesfîrșit într-o oarbă și vicioasă circularitate") întrevăzut de Constantin Noica (v. *Devenirea întru ființă)*, celula românească a fost — după cum se vede — prea adeseori tentată să dea expresie realității, ontologicului însuși, prin intermediul hiperbolei ondulatoriului.

Așa cum a stabilit Blaga imaginea ondulatoriului nostru, ea reprezintă într-adevăr o abstracțiune esențială și o bună sugestie (chiar grafică) pentru o imagine o modalitate specifică de echilibrare între două tensiuni (și sensuri) diferite cum ar fi orizontalul și verticalul în mers. Românul, evident, pare a oscila între suirea verticală ce esențializează și concentrează, și între parcurgerea orizontalică ce diversifică, desface și desfășoară, contaminează și corelează. Omul nostru folcloric, abia ajuns pe munte e lovit de dorul de concret și comuniune, al șesului și văii; coborît acolo e mistuit de dorul purificării și ridicării ideale în înalt. Dar cu cît ființa îi este mai profundă, cu cît cugetul îi este clătinat mai dramatic ori reflectează mai

adînc, se dă la iveală încă un conflict, o altă îndoire ce poate fi tradusă drept aceea dintre particular și universal, individual și general; și în acest caz se poate instaura o ondulație, iar spiritul românesc n-a fost străin nici de aceasta.

3. Logica pendulatorie a heptadei enesciene

De fapt, acea pendulare *orizontică*, (cum îi spunea Blaga), primară și directă, este evidentă și la George Enescu: cînd compunînd potpouriuri și polci, cînd transcriind melodii populare, cînd scriind lieduri, sonate și triouri, cînd prelucrînd folclor; creind uimitoarea *Sonată în fa minor* și tulburător de modernul *Octuor* iar apoi bucolicele *Rapsodii;* o *Doină* și o *Simfonie* mare; revenind spre final la satul primei copilării, cu *Suita a III-a* și *Impresii*... și iarăși instalîndu-se în abstracțiunea muzicii pure, cu ultimele lucrări camerale. El va fi „șovăit" mereu — asemeni muzicii populare — între major și minor (v. *Rapsodia a 2-a)*, între cvarta perfectă și cvarta mărită *(Simfonia de cameră)*, între cromatism și diatonie, între omofonie și polifonie, monodie și heterofonie (pretutindeni, după deceniul întîi).

„Am remarcat dintr-un grafic al vieții mele că viața este asemenea unei coarde de arc întinsă; atinsă ea oscilează și revine încet la poziția simplă și dreaptă de la care a plecat. Eu revin de unde am plecat..." — spunea odată Enescu, remarcînd imanența ondulatoriului în plan biografic, existențial [2]. Același principiu al oscilației acționează și în lumea spiritului și el a dominat și marcat inclusiv drumul creator al compozitorului Enescu [3]. Astfel că reducînd, pentru operativitate dar și în numele unei reducții eidomatice, tematica, stilistica și conținutul creației enesciene la dualitatea: *național* (dat de o mai mare pondere a prezenței elementului folcloric) și *universal* (recognoscibil prin marea detașare de etnic, prin absența aluziei folclorice), și selectînd din catalogul creației enesciene doar piesele cele mai elocvente și cunoscute în acest sens, putem remarca o anumită rigoare cu care se instituie și acționează principiul *oscilației rezonatoare*, sau, mai exact, al spiralei sinusoidale. Această „evoluție" ondulatorie marchează cu aproximație șapte etape (stilistice și conținutistice) ale oscilării între *național* (cu preponderența folclorului) și *universal* (cu absența „atmosferei" de culoare specific locală).

1. TEZA. În primul moment, originalitatea enesciană se manifestă și se relevă îndeosebi prin atașamentul față de folclor. Această primă etapă, marcată de copilărește culegeri și armonizări ale temelor populare, culmină cu opusul prim, de la 16 ani, *Poema Română*. Folclorul constituie *teza* pe care spiritul enescian o propune.
2. ANTITEZA. O dată cu *Sonata a 2-a în fa minor* și cu *Octuor* universalitatea limbajului muzical enescian se impune (abstracție făcînd de folclor, de ceea ce se arătase ca teză), se impune drept primă antiteză.
3. TEZA II și SINTEZA I. *Rapsodiile Române* apar ca o *antiteză a antitezei*, ca *teza regăsită*, recuperată și re(in)staurată. Și totodată, ca un început de sinteză ,ori chiar sinteză primă, una de genul căreia dă stilul (inițial) aparținînd tuturor școlilor naționale. Enescu însă, cu o antiteză atît de pură și totală (ca aceea învederată în *Sonata în fa minor)* nu s-ar fi putut opri la un asemenea moment, la o asemenea etapă, la care — asemeni reprezentanților școlilor naționale — ar fi putut foarte bine ajunge și fără antiteză, fără cunoașterea acesteia, doar printr-o directă și lină creștere de la momentul prim, *teză*, la

acesta de îmbogăţire a tezei cu cîteva elemente neantitetice ale antitezei. În acest al treilea moment enescian, teza predomină prin urmare, colorată cu puţin din aceea ce aparţine antitezei, într-un prim corp comun, nedezbinat.

4. ANTITEZA II (TEZA ANTITEZEI). Odată cu ciclul celor trei mari simfonii (1905—1919), situaţia de mai înainte, a tezei regăsite într-o incipientă sinteză, se răstoarnă în opusul ei. Momentul corespunde *antitezei regăsite* şi oferite, impuse acum ca o veritabilă *teză*. Cu toate că universalitatea domină aici, cum înainte domina folclorul, combinîndu-se cu umbra unui etos popular românesc îşi declină „puritatea" şi ireferenţialitatea tezică. Ceea ce rezultă este o universalitate ponderată (faţă cu sine) şi aflată la mijlocul distanţei dintre *Rapsodii* şi *Sonata a doua*. Subzistenţa tezei în straturile de profunzime (asemeni subzistenţei antitezei în Rapsodii) va da universalismului un aspect romantic enescian şi acest moment (antiteza moderată) se impune ca teză, ca nouă *teză*.
5. SINTEZA II (TEZĂ + ANTITEZĂ), sau TEZA TEZEI-ÎN-ANTITEZĂ. Prin *Sonata a 3-a „în caracter popular românesc"* pentru pian şi vioară, *Suita a 3-a „Sătească"* şi suita *„Impresii din copilărie"*, teza, folclorul românesc este revigorat în cadrul unui limbaj universalist (în antiteză). În această perfectă organicitate stilistică — o sinteză de nivel superior —, prevalează, ca mesaj, conţinutul tezei. Teza este în cadrul antitezei reînvestită şi se oferă iarăşi pe sine.
6. TEZA ANTITEZEI-ÎN-TEZĂ. Aşa cum în cadrul sintezei putea fi avansată şi susţinută mai întîi (de toate) teza, la fel de bine, tot în sinteză se poate reclama şi antiteza ca teză. *Cvartetele* enesciene, *Oedip* şi *Vox Maris* ilustrează acest caz în care antiteza este în teză dar ea se afirmă tezist, în care românescul îşi relevă doar intimitatea şi identitatea cu universalul.
7. SINTEZA III. Ultimul opus enescian, *Simfonia de cameră*, pare a sfîrşi cu orice dihotomie. Interesant este faptul că prima temă a lucrării este foarte aproape de teza primordială, cît şi de recompunerea ei în stilul celei de-a doua sinteze (momentul 5 al oscilaţiei creativităţii enesciene); iar tema a 2-a, tratată variaţional este — prin conţinut — de puritatea substanţei antitezei primordiale (momentul 2) sau reelaborate (momentul 6). Este în aceasta doar o reprezentare, deşi tot succesivă, de legănare „cînd-cînd", a faptului că pendulareaon tologică s-a interiorizat; nu mai este *de la... pînă la...*, o dată aci, o dată dincolo, ci este *întru* şi *deodată*. Această sinteză ultimă reprezentată de Simfonia de cameră este identică cu *veritabila nouă teză*, cu originala şi propria teză a geniului enescian. Ea nu reclamă un conţinut unilateral, nu marşează în chip unidirecţionar şi nu mai cunoaşte dihotomie, elementul contradictoriu al dualismelor categoriale, ontologice. Teza şi antiteza sînt una, în teritoriul indivizibil al sintezei care este ceva mai mult decît simpla prezenţă şi compunere a tezei + antiteză.

Dacă ar fi să imaginăm grafic traseul pendulatoriu, de oscilaţie rezonatoare (aşa cum Enescu însuşi ne sugerase) pentru a reda dialectica şi dinamica eidomatică a creativităţii sale, am putea obţine următoarea figură:

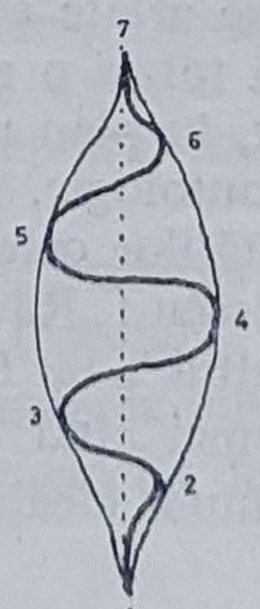


Figura de mai sus este utilă întrucît ea relevă proprietatea sintezei finale de a se fixa în postura unei *identităţi valorice cu Teza*, şi astfel, (7 fiind pe aceeaşi linie cu 1, substituindu-l), de a da pildă pentru ceea ce muzica românească ar trebui să considere de acum *teză* pentru a deschide noú ciclu evoluţiei sale.

4. Destinul ondulatoriului românesc

Aşa cum Blaga discutase problema ondulatoriului ontologic în *Spaţiul mioritic*, ideea şi teoria sa numise o stare a românescului, o fizionomie şi o fixaţie a acestui spirit, o zarişte singură şi astfel/oarecum definitivă. Dar ea nu surprinsese şi o deschidere, o re-facere calitativă (posibilă) a acestui spirit în timp, nu şi *o perspectivă de devenire* a românescului, un *destin*. Ondulatoriul blagian definea (pentru spiritul nostru) o stare *de fapt*. Dar oare cu deplinătate şi pe aceea *de drept?* Dacă analizăm mai bine lucrurile observăm că, pentru cultura românească starea de fapt susnumită, pur etnografică, se încheia tocmai atunci, la data „teoretizării“ sale (blagiene); nu în sensul că ar fi dispărut ci în acela că ea se împlinea înăuntrul şi în favoarea unei stări mai largi, care era una de drept şi de îndreptăţire. Prindea glas deja în vremea aceea şi se impunea tot mai mult ideea de a regăsi pentru definiţia românescului nu doar — ne folosim în continuare de concepte pentru a simula atitudini de principiu ale spiritului, sintagme logice şi gnoseolc-ă gice — cumpănirea dintre acceleraţie şi gravitaţie, nu numai starea alternantu bazată pe distincţia dintre individual şi general, dintre particular şi universal, dintre unul singular şi unul multiplu, (simbolic vorbind) dintre deal şi vale. Ci apărea nevoia de a se da expresie şi de a se defini ca logos şi ca devenire-destin al culturii şi spiritualităţii noastre ideea consubstanţialităţii, contiguităţii şi a conjuncţiunii permanente între stările şi conţinuturile polare, ideea de a nu mai îndulci şi estompa contradictoriul prin alternanţă şi prin mediere între opoziţii (ca pînă atunci, cum ne arată ondulatoriul blagian), ci de a-i cuprinde omotetia logică, ideea nu de a experimenta în continuare dualismul la orice trepte s-ar vădi ci de a-i lua în seamă şi exploata izogenia (şi izo-gonia), de a-l aduce în planul unei noi unităţi.

Am văzut că şi Enescu a urmat logica pendulaţiei primare, aceea a lui „între“ şi „de 'colo-'colo“, „de la... (pînă) la“, în întreaga sa creaţie, dînd lucrări care par şi urmăresc oscilaţiile armonice ale unei singure coarde puse în rezonanţă. Şi, am mai observat cum Enescu a trecut însă de la o pendulare din aceasta exterioară la una mai subtilă, interioară; o pendulare înăuntrul naţionalului şi a universalului (şi nu de la unul la celălalt). Simultan, se regăseşte la el, mai mult şi sublimat duh românesc şi o mai optimă şi creatoare formă universalistă. Conştient că nu s-ar putea sustrage din imanenţa ontologică a ondulatoriului — era doar expresie a genialităţii româneşti, firesc aflate sub determinaţiile („mioritice“) spiritualităţii autohtone —, Enescu caută totuşi o nouă formulă, o nouă sinteză — am spune — în plan aparent, dar de fapt, în plan ultim real, caută o nouă investitură a acestui ondulatoriu şi a dualismului ontologic. Soluţia pe care o aduce arta secolului nostru la problema filosofică a dualităţilor categoriale sau ontologice a fost aceea prefigurată încă de un Heliade Rădulescu („Răul stă în predominarea unui termin, sau în anularea cu totul a unuia prin altul“, iar Binele — în echilibrul dintre Materie şi Spirit, Libertate şi Fatalitate), atunci cînd gînditorul releva „nuntirea“ categoriilor ontologice opozite drept formulă ideală a progresului şi saltului calitativ.

„Cele ce să unesc cu ceva lucru al treilea, acelea şi întră sine cu acel lucru să unesc“ — spunea Samuil Micu Clain la începutul veacului trecut (*Învăţătura metafizicei*, 42.I), şi tot el exemplifica mai departe: „Adică învăţătura şi fapta cea bună să unesc întru acest al treilea lucru, că aduc fericire omului, aşadar şi întră sine că unesc întru acestea“. O sinteză deci în care dualismul, constituind-o. să fie absolvit ca dualism iar ondulaţia să nu se mai facă *între* termeni opuşi ci *împreună* cu aceştia. Cazul este ilustrat de Enescu, în ale cărui mari opusuri distincţia între „naţional“ şi „universal“ aproape a pierit, şi în care nu se mai poate spune ferm ce vine din folclor şi ce nu, ce e „românesc“ şi ce nu e. Asemeni îi este Brâncuşi, care, la Tîrgu-Jiu, dă expresie acestei căutări a perspectivei superioare a ondulatoriului, a „mioritismului“, cu o *Masă* austeră a împăciuirii şi a renunţării de sine a fiecărei dintre polarităţi, o jertfire şi nuntire a amînduror categorii duale pe sub o *Poartă* a trecerii de la doi la unu, a regăsirii Unului plenar; şi apoi, *Coloana*, însemnînd edificarea pe un nou temei a unui mod de devenire prin care naţionalul/particularul/aparenţa (etc.) iese în faţa lumii ca identitate şi plinătate a universalului/generalului/abstractului/semnificaţiei. Creaţii ca ale celor doi maeştri în discuţie marchează împlinirea momentului (istoric) în care ni s-a confirmat „ieşirea în largul lumii“. Moment după care, firesc, trebuie să ne reîntîlnim, recunoaştem şi redefinim sinele nostru, desigur sporit în urma experienţelor din urmă; dar nu simplu identificîndu-i cursul orizontic (ca mai înainte, cu ondulatoriul blagian primar), nu stimulîndu-i ca pînă acum devenirea lui verticalică, augmentarea ascendentului său (o dată ce sincronismul nostru e bine consolidat). Ci dezvăluindu-i o nouă intensiune, o parte nouă de fiinţă, deschizîndu-i nou ciclu. Ceva de genul noului pe care-l dă „nuntirea“ (lui Heliade) sau — vorba lui Micu Clain — unirea a două principii întru „ceva lucru al treilea“.

În contextul acesta, este clar că subconştientul nostru spiritual se cuvine să capete definiţii pe măsura unui destin major, nou, că imaginea căreia îi este dat să-i reflecte anumite coordonate (stilistice) definitorii trebuie să aibă în vedere un „spaţiu“ complex dimensionat, un spaţiu şi o definiţie care să nu poarte atît atributele naturii ci pe acelea ale spiritului, care să nu aibă ca denotaţii doar contururile orizontului geografic ci pe ale perspectivei culturale. Blaga, cum am mai spus n-a vorbit despre *destinul ondulatoriului;* n-a atins perspectivele acestei situaţii şi modalităţi specifice a conjugării, mai precis a împăciuirii dualităţilor ontice şi categoriale, cum sînt particularul şi universalul, individualul şi generalul, orizontalul şi verticalul în procesul îndeplinirii de către fiecare a imperativului propriu. Dar acest destin, căutat în „mioritism“, era prefigurat şi ilustrat în fond chiar în *Miorita*, de către păstorul acela care, conform baladei, îşi transforma *marea* (dar simpla, indiferenta şi unanima) *trecere* într-o *mare* (complexă şi exemplară) *devenire*. Acela care, atunci cînd i se încheia existenţa naturală îşi deschidea o alta spirituală — diferită substanţial şi valoric, deşi după chipul şi asemănarea celei cotidian-mundane —, atunci cînd descoperea precaritatea unui destin minor îşi formula şi se iniţia pentru unul major, cosmic. Acum, ilustra acest destin şi Oedip, cu istoria total compromisă în plan bio-psiho-social a unui personaj, care continuă totuşi să trăiască în virtutea (unică a) unui sens spiritual pe care-l dă şi susţine singură conştiinţa sa, şi a cărui îndreptăţire existenţială este confirmată de apoteoza finală.

În discursul muzicii lui Enescu există o paradigmă extrem de caracteristică: formula unui tricord descendent (secundă mică + cvartă mărită în coborîre) marcînd fiecare moment şi traseu melodic din opera *Oedip*, identificîndu-l pe erou drept tip al omului în general. În lucrările de după operă însă, şi cu deosebire în

ultimul opus, *Simfonia de cameră*, tricordul acesta capătă cu preponderenţă un sens ascendent (cvartă mărită + secundă mică în urcare). Deci, ceea ce, o dată cu Oedip, se adeverea (confirma) ca fiind (reprezentînd) definiţia omului ca *fiinţă devenită*, ca ceea ce *el* este a cedat locul unei definiţii a omului ca fiinţă *de devenit*, ca ceea ce el *poate* să fie şi *trebuie* să ajungă. Aci, şi în felul acesta, se manifestă ideea de *destinaţie*. Prima definiţie egaliza cu o constatare, asemeni mioritismului observat de Blaga; a doua definiţie enesciană reprezenta o predicţie şi o prospecţie (proiect sau anticipaţie?), asemeni mioritismului originar.

Tot o devenire a spiritului în genere, a românescului, a mioritismului şi a ondulatoriului o ilustra şi Brâncuşi cu a sa *Coloană* a cărei urcuş ia naştere tocmai prin închideri şi noi deschideri. Brâncuşi a surprins esenţa faptului de obiectivare ontică, acela în care relevarea fiinţei şi însuşi realul în genere, existentul, nu se instaurează decît prin conjugarea unor energii divers directivizate. Orice conţinut este dat de o particulară combinare a tensiunilor antagonice, polare; şi orice formă constituie o îmbinare proprie a unor sensuri în, spre sau pe care materia/substanţa creşte sau scade: sus-jos, stînga-dreapta, înainte-înapoi (etc.), generînd şi făcînd perceptibil plinul sau golul, înaintarea (creşterea) sau concentrarea (descreşterea), rarefierea sau prisosinţa (etc.). În *Coloana fără de sfîrşit*, artistul cu acces la sesizarea esenţei proceselor din sînul realului, a esenţei actului şi modalităţii de instituire reală, a dat o expresie originală însuşi principiului constituirii/înfiinţării de conţinut şi de formă (ontologică). Dorind să înfăţişeze înălţarea de maximă spiritualitate şi infinitul ca infinitudine iar pe amîndouă ca experienţe accesibile, Brâncuşi a surprins însuşi principiul *devenirii conforme cu logosul fiinţei*, cu firea aletheică a fiinţărilor, cu *onto-logosul*. Coloana lui Brâncuşi dă expresie devenirii şi ascensiunii fără de sfîrşit, vertebrează infinitul însuşi tocmai pentru că e făcută din orizontal şi vertical în egală măsură, din acceleraţie şi gravitaţie deopotrivă, pentru că este o oscilaţie a finitului dînd nefinit, este o pendulare în care domină cînd verticalul (îngustînd volumul fizic), cînd orizontalul (dînd masă/substanţă ascensiunii). Mandatari ai unei arte moderne — cum este aceea numită pop — au înălţat odată o bară metalică perfect dreaptă, înfiptă perpendicular în pămînt. De acest „monument“ însă nu s-ar fi putut lega în mod firesc vreun sens spiritual. Simţul cel bun al omului n-a reacţionat deloc fără a i se avansa persuasiv asocieri speculate. O bară perfect verticală nu vertebrează nimic; este o reitate goală. Vertical fără de orizontal există tot atît de puţin, ba chiar de imposibil, cum un general fără de individual(ul) care să-l reflecte şi implice în real este mort. O ascensiune, un universal sau un absolut curat este la fel de ilogic ca şi o abstracţiune pură ce nu există decît ca abstracţie *de* real, care e abstracţie de fiinţă şi deci nihilitudine propriu-zisă. Orizontalul singur permite iarăşi un proces limitat şi precar; unul care stagnează istovitor într-o identitate elementară şi care se pierde în reiteraţie şi entropie; orizontalul pur înseamnă lipsă de general şi universal şi prin urmare risipire şi rătăcire în contingenţă şi alteritate, uniformizare, diseminare şi nicidecum concentrare creatoare. Nici oblica perfectă n-ar putea simboliza o lege şi un curs al spiritului; solara direcţie care ia naştere din echilibrarea perfectă a tensiunilor axiale *Vertical + Orizontal*, oblicul, nu poate corespunde unei fidele designenţe a realităţii umane tocmai fiindcă indică o situaţie ideală, în timp ce calitatea fundamentală a acestei realităţi este aceea de a fi reală, deci nu tocmai ideală. *Coloana* brâncuşiană este o ilustrare care arată, redus la esenţă, modul — optim în realul aletheic — de devenire superioară, autentică, calitativă, continuu ascensională. Aceea în care verticalul duce cu sine orizontalul iar realul dă cu sine trup posibilului.

Este aproximativ același înțeles pe care-l putem descoperi și între sugestiile lui Vasile Pârvan, din *Idei și forme istorice* (1920). El scrie: „*Vibrare* și *ritm* sînt cele două entități cosmice cu care are încontinuu a lucra istoria din punctul ei specific de vedere, *devenirea*. Dar vibrarea, ritmul și devenirea sînt în funcțiune de *material* plus *spiritual*. «Materialul», care tinde la inerția perfectă [i.e. *orizontalitate* n.n.] și «spiritual», care tinde la mișcarea maximă [i.e. *verticalitate* n.n.], se condiționează și regularizează reciproc, creind și în Umanitate, întocmai ca în Cosmos, vibrarea, ritmul și devenirea ondulatorie. (...) Trebuie să se ajungă la o armonie și simetrie dintre idee și material [adică dintre *Vertical* și *Orizontal*, am putea traduce noi] pentru ca inerția brută să consimtă a deveni ritm transfigurat în memorial istoric".

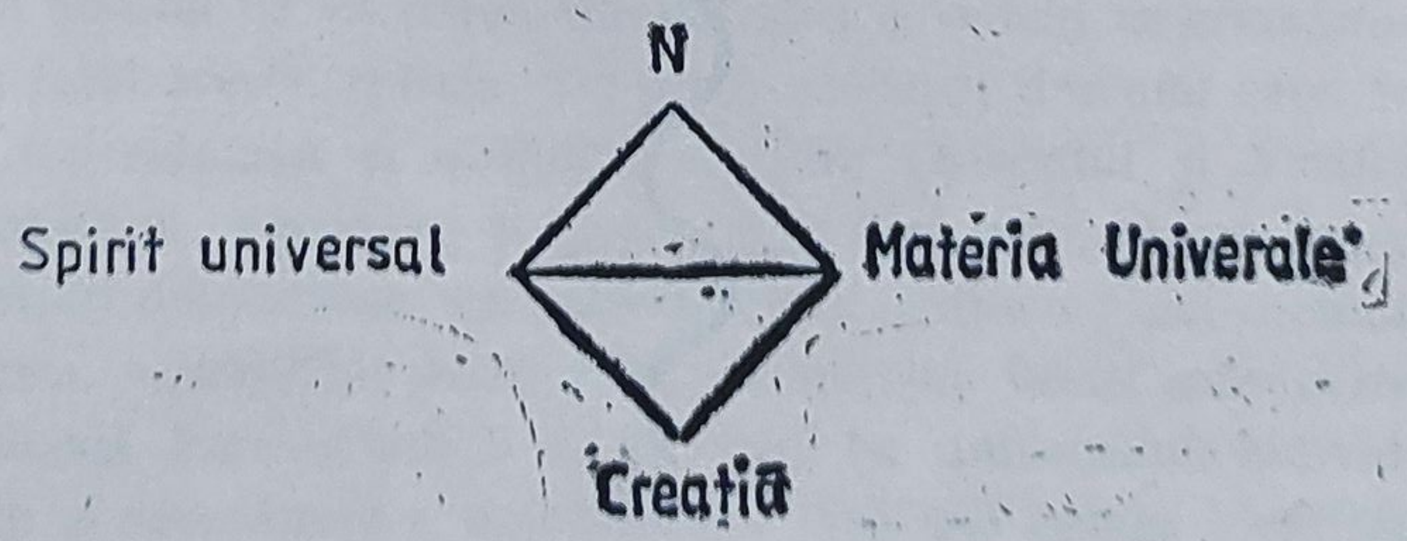
În lucrarea deja citată a lui Ion Heliade Rădulescu, *Echilibru între antithesi sau Spiritul și Materia* (1859—1869), gînditorul nostru făcea o interesantă, deși nu extrem de coerent susținută logic, legătură și trecere de la schemele de reprezentare dualistă a ontologicului la imaginea și ideea reprezentării cercuale a onthosului. „Precum daro tot spațiul e un cercu sau un triunghiu compus de nenumărate triunghiuri sau trinități, formate din linie, asemenea universul este plin de dualități naturali, quare dînd fiă-quare un resultat, formă atîtea trinități.

Din maritagiul Spiritului universal cu Materia universale a eșit Creația sau Universul.

Din maritagiul Sufletului cu Corpul resultă Omul.

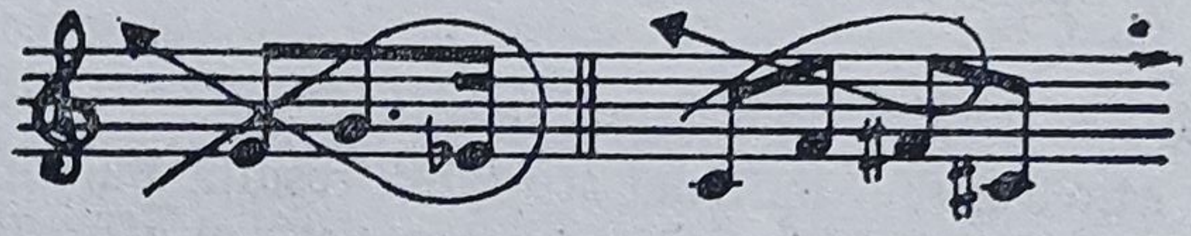
Din Mire și Mireasă sau din Tată și Mamă resultă Familia." [4] Prin urmare, pentru filosoful pașoptist, sensul pozitiv, „progresist" al afirmării și acela suprem al experimentării dualismului ontologic, destinul dualismului, deci al ondulatoriului, ar consta în cuplarea, în realizarea sinesteziei creatoare (unirea a două lucruri ca și întru „ceva lucru al treilea" cum spunea Micu Clain), în obținerea unei trinități (sinteză) alcătuite prin intermediul elementelor „natural" contradictorii (tetice și antitetice) dar ireductibilă lor.

„În fiă-quare trinitate — scrie Heliade — se vede doo principe sau cause: unul *Activu* și altul *Passivu* și un *Resultat*, unu product din aqueste doe cause". (Puțin mai departe va atrage atenția că „Resultatul cată să aibă mai mare valoare de quât Activul și Pasivul în preună"), Revenind asupra înlănțuirii cauzale (atinse adineaori), citatul lui Heliade continuă: „Anse totă causa își are alte cause, cum dice și Românul: tot tata își are tată și tot naşul își are naşi, pînă ajungem cu mintea la causa causelor, la Tatăl Taților". El face apoi o ierarhie pe care o ilustrează grafic prin triunghiuri suprapuse (triunghi superior supra triunghi inferior dă pătrat, Timpul + /supra Spațiul rezultă Omni-eternitatea, și „cu un cuvent" Activu și Passivu obțin Resultatu, [care este] Ființa), ajungînd pînă la „necunoscutul N".

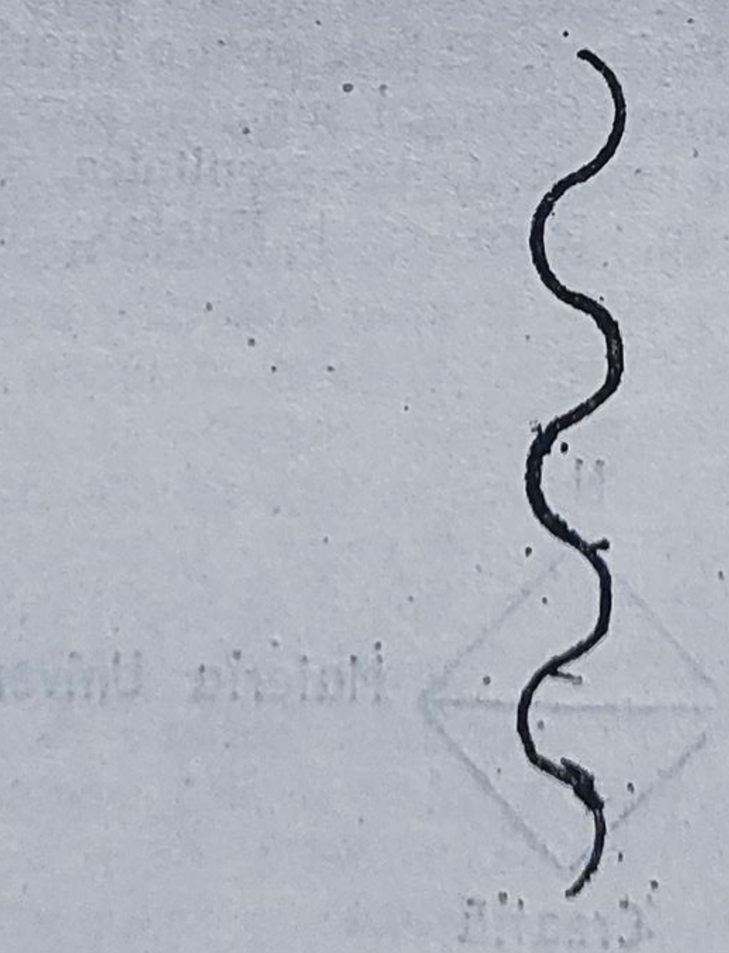


Şi în sfîrşit, concluzia la care voiam şi noi să ajungem: „Din aquestea se vede o trinitate superioară sau Activă şi alta inferioră sau Passivă. Aqueste doe trinităţi tau triunghiuri que formă un Pătrat cată să producă asemenea resultat, quare este cercul, quăci în dată que doe triunghiuri drepte şi egali formă un pătrat, punturile culminante avend un centru, cercul deja este şi închipuit".[5]

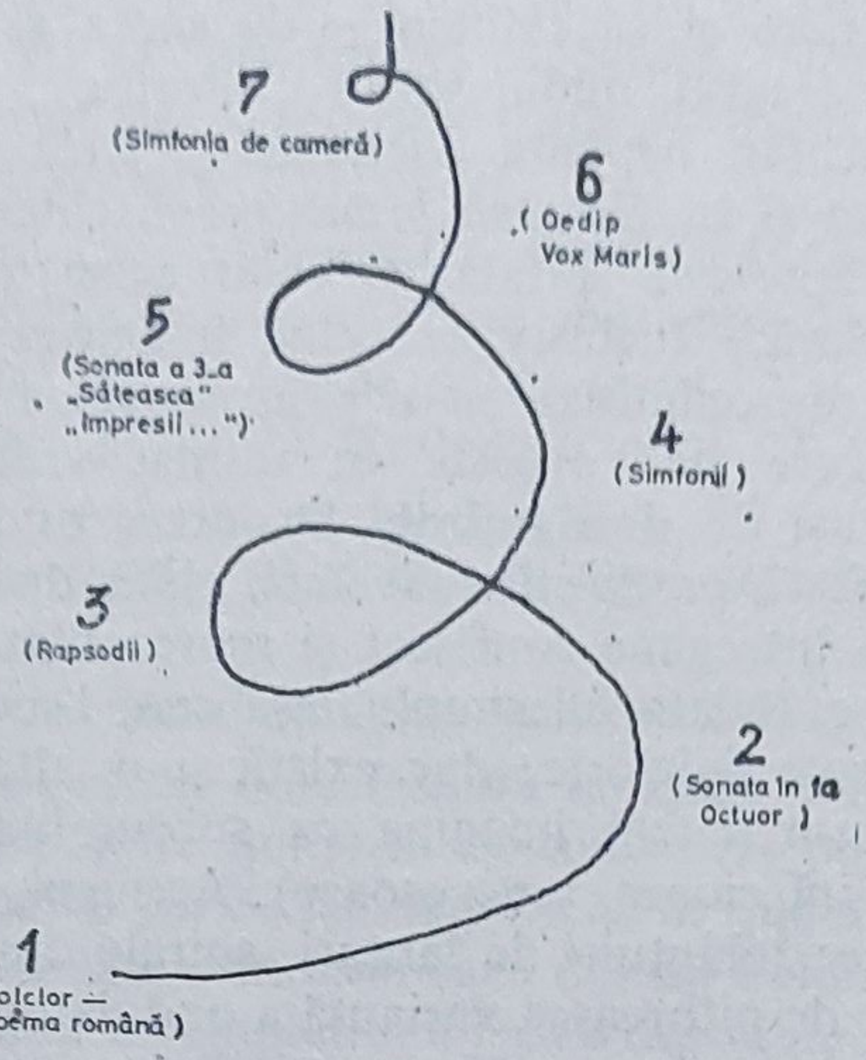
De remarcat mai întîi este faptul că ascensiunea *Coloanei* brăncuşiene se înfăptuieşte tocmai prin suprapunerile (active şi pasive) ale triunghiurilor lui Heliade. Şi apoi, de ţinut cont rămîne că, în această *Coloană*, ca de altfel în întreaga artă brăncuşiană, pentru care luăm *Coloana* ca reprezentativă, avem de a face cu redimensionarea „specificului naţional", cu finalizarea ideală a dualismului ontologic. Exact ca şi în arta enesciană, unde traiectele melodice pot fi oricînd subsumate (tipologic şi structural) formulei cromatismului întors, adică acelui curs în care un interval o dată pornit şi intrat în contact cu un alt orizont al fiinţei, cu un alt orizont cromatic, nu se mai întoarce niciodată la calitatea sa veche şi primară, terţa mică sau mare n-o mai găseşte decît pe aceea mare sau mică, cvarta perfectă pe aceea mărită şi do nu mai poate fi decît do diez:



în arta amîndurora, Brâncuşi şi Enescu, este vorba prin urmare de *redimensionarea perspectivei orizontice*. Este vorba, chiar mai mult, de — să zicem — *strămutarea ondulatoriului*, de ridicarea la un alt şi superior plan. În realitate, vom vedea, este vorba despre relevarea lui într-alt plan. În chip (iarăşi) simbolic, actul acesta este sinonim cu transferarea ondulatoriului în *spirală*. Dacă diverşi comentatori ar fi putut deja vedea Coloana brâncuşiană drept ondulatoriu l mioritic ridicat cu totul pe verticală,



în heptada enesciană, conținutul spiraloid al ondulării ontologice se poate întrevedea și mai bine. Heptada enesciană poate fi reprezentată cel mai bine printr-o spirală.



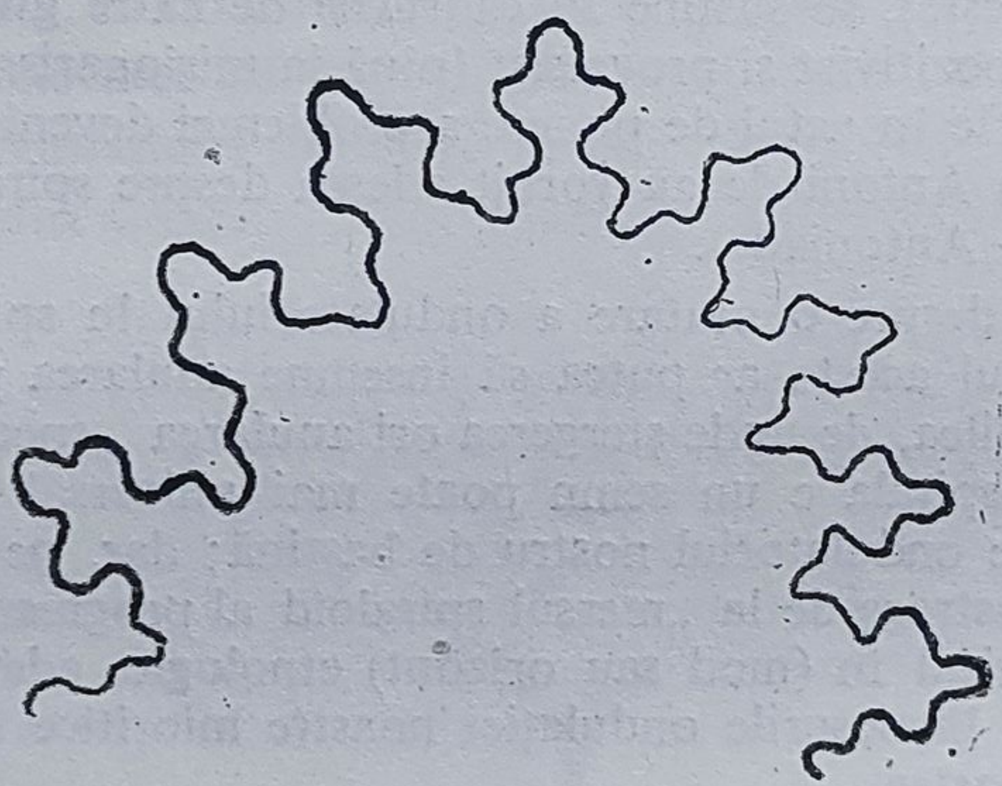
În fond această spirală, ca imagine, simbol și concept, o căuta și Heliade Rădulescu în evoluționismul său. Ideea și imaginea acesteia e una insinuată de altfel și la Cantemir, dar abia în a doua parte a secolului XIX se conștientizează (se în-deplinește și adevărește), se susține în cadrul și de către gîndirea românească. Angajați într-un mod pozitivist și progresist (pînă la misionarism chiar), și de asemenea într-unul științific în actul de punere a problemei devenirii, un Conta, Maiorescu sau Constantin Antoniade au vorbit adesea despre spirală („mersul spiraloid al progresului" – Antoniade).

Dacă vorbim aci despre o mutare a ondulatoriului în spirală nicidecum nu trebuie înțeles că faptul acesta ar putea să însemne anularea primului simbol în favoarea celui de-al doilea, de unde ștergerea ori anularea „specificului" în universal. Este adevărat că spirala e un semn poate mai universal ca oricare altul și mult mai drag ne pare ondulatoriul nostru de baștină; dar, pe cît este de adevărat că nu ne putem sustrage de la „mersul spiraloid al progresului" și nici că mai putem rămîne cu spiritul în (mod sau orizont) etnologic, adevărat este și că noi putem acorda spiralei înțelesurile ondulației noastre mioritice și că o putem trăi cu și în înțelesurile noastre.

Mai puțin străină ne va părea spirala dacă o vedem ca *ondulatoriul potențat*. În fond, și în felul acesta, spirala este tot o oscilare; dar una care, întreagă, fără a renunța la individuarea și echilibrarea între Orizontul și Vertical, împreună cu ele, suie continuu. Verticalul și orizontalul, deși subzistă, nu se mai impun ca atare, ca polarități diferențiate, ca individualități distincte; aici orizontalul lărgește verticalul; acesta, a absorbit orizontalul. Verticalul însuși este orizont; orizonticul e ascensional. Particularul e de o ființă cu universalul, individualul românescului e chip și asemănare a universalului fără a-și recuza identitatea, și însuși conceptul alternanței, al pendulației ca și al „spațiului mioritic" își împlinește

destinul filosofic, se transsubstanţializează, regăsind imaginea spiralei, reajustîndu-se acesteia şi asumîndu-şi-o. Căci spirala ne pare a fi destinul ondulatoriului orizontic, ea însăşi oscilaţie, ondulaţie, dar ne-primară ci următoare, secundă, finalistă.

Important ne mai pare şi să reţinem — de aceea şi subliniem acum —, că, înregistrînd schimbări de nivel, ondulatoriul „mioritic", acela primar, nu se dizolvă însă. El se asumă. (În heptada enesciană — unde am figurat ondulatoriul cu o linie punctată —, ca şi în *Coloana brâncuşiană*, chiar ondulatoriul este acela care generează, care înfăptuieşte spirala; şi chiar aceasta din urmă se revendică ondulatoriului şi ni-l relevă.) Inclusiv azi, cînd imaginea spiralei se completează şi oarecum (tot ea) se reaproximează cu şi prin imaginea *cercului ontologic* sau a *buclei logice* — despre care ne vorbeşte în ultima vreme filosofia noiciană —, ondulatoriul rămîne totuşi de neadumbrit. Deoarece ondulatoriul şi mioritismul funcţionează şi se manifestă pe diferite niveluri, chiar dacă numai nivelul primar se reduce sau se lasă în întregime confiscat şi reprezentat în imaginea sa. Există, pentru şi la acest nivel ondulatoriul simplu, aşa cum l-a văzut Blaga pentru spiritul românesc eminamente folcloric; dar există şi o altă ondulaţie, la un nivel mai evoluat, pe care ne-o putem imagina ca subsumînd ondulaţiile precedente (prezente în planurile inferioare, antecesoare). Asemeni, de pildă, înşurubărilor acizilor nucleici din gene: înlănţuiri de lanţuri, spirale din spirale. Este interesant aci să ne aducem aminte de pitoreasca variantă a ondulatoriului pe care o imagina Vasile Conta acum mai bine de o sută de ani. Pentru originalul filosof, schema realului (cu „valurile sale onduliforme", „succesiune de acţiuni şi reacţiuni") arăta aşa [6]:



Revenind la feţele ascunse ori evidente în care se manifestă imanenţa ondulatoriului ontologic, să pornim de la însăşi începuturile, mai exact de la premisele încercării, ale aproximării filosoficului în gîndirea şi expresia românească. „Dorul" — de pildă, căruia (desigur cu mult mai puţină generozitate) îi pot fi alăturaţi termeni ca „Sorge" sau „Angst" ,cu care existenţialiştii au vrut să spună ceva filosofic, nu reprezintă altceva decît manifestarea ondulaţiei ontologice în plan (sau în mod) *unidimensional*. Fiindcă el este tremorul, tulburarea adîncă rămasă în nelămurit, neajunsă la conştientizarea finalistă şi deci la punerea în mişcare efectivă, neatingînd procesul „parcurgerii", căruia — de altfel — îi trebuie suprafaţa, două

dimensiuni. Oricît de cutremurător ar fi dorul, el nu este decît o tremurare, o invizibilă oscilare, Dorul poate fi imaginat ca starea oscilării pe loc. Dorul punctează pretutindeni fiinţa, există în fiece punct al ei, dar deplasare şi devenire nu se iscă decît atunci cînd entitatea, subiectul mişcat interior (de oscilaţia punctiformă şi punctualistă a dorului), se pune în mişcare exterioară. Aşa cum infinitatea punctelor dă şi descrie o linie, rămînerea la şi în dor descrie un drum, un destin *liniar;* fie (el) ondulatoriu, acesta îşi asigură (doar) suprafaţa, *subzistenţa,* „scurgerea spre ceva". (Blaga: dorul reprezintă „o aspiraţie transorizontică", revelînd o „existenţă care în întregime se scurge spre « ceva»".)

O demonstraţie de mai bine un secol a aceluiaşi Heliade Rădulescu ne susţine cu fidelitate gîndul. „Întrebaţi pe ori-quare mathematicu — spunea el — daqua pote tragge o liniă numai cu un singur punt; quercaţi şi singuri şi veţi vede quă nu se pote; cu un singur punt stă quineva locului cu mîinile în sîn.

De va ave ânsă quine-va un al doilea puntu în ainte, se mişcă sau trage linia în ainte; de va ave puntul al doilea în apoi se mişcă iaro sau trage liniă în apoi.

Cu doue punturi daro Omul sau nainteadă sau înapoiadă.

Cu o linie înse quineva nu pote măsura de quât numai lungimea încotro va apuca; cu o singură linie n-are quine-va de ajuns, nu pote măsura spaţiul; cu o linie e quine-va numai *într-o parte.* Românul a sciut que a dis quând nu'i a plăcut să fie quine-va *într'o parte*". La un asemenea destin, unidirecţionar, bidimensional, incomplet şi de rămînere în incompletitudine, un destin de simplă „scurgere", adică de petrecere întru fiinţarea goală — sau de ceea ce Noica numeşte „devenire întru devenire" sau „întru devenință", spre deosebire de ideala şi spornica „devenire întru fiinţă" —, se opreşte, cu „dorul" său, folclorul. Iată pentru ce acel parcurs ondulatoriu primar poate fi văzut şi ca elementar şi precar, liminar şi (chiar) preliminar. Într-un spaţiu cu numai două dimensiuni se desfăşoară şi adevereşte ondulatoriul înţeles de Blaga; acela într-un singur orizont („orizontic", sau — cum zicea Eufrosin Poteca la începutul veacului trecut — „orizontalnic"). Dar la Brâncuşi, unde aripile care dau profilul *Coloanei* zvîcnesc nu paralel cu pămîntul, diametral, ci perpendicular, direct pe verticală, ondulatoriul descoperă şi îşi adaugă o a treia dimensiune. Cea care vertebrează spaţiul, tridimensionalul, fără a renega planul, bidimensionalul; cea care trece dincolo de „vertical" şi „orizontal" ca valenţe distincte, cea care realizează efectiv sinteza, ascensiunea creatoare. Cu spirala, ondulatoriul se desfăşoară în şi pe trei dimensiuni determinînd un cîmp şi revelînd un cosmos. Cu ondulatoriul secund al spiralei, orice revenire se face în verticalitate; nu în orizontalitate ca în ondulatoriul primar, şi de aceea reiteraţia (ca la Coloana brâncuşiană, pe care în teatrul său Mircea Eliade a văzut-o ca pe o scară pe care suiau şi dispăreau copiii) nu este simplă ci calitativă, de fiecare dată constituind nouă treaptă, de valoare ontologică superioară [8]. (La Enescu, fiecare revenire a „specificului" şi naţionalului avea loc într-o universalitate mai adîncă, fiecare răbufnire şi abstractizare a universalului se făcea cu o notă însoţitoare de indicibil şi mereu subtilizat specific, particular.)

Ondulatoriul primar indica doar o *petrecere* o curgere, şi nu descria o propriu-zisă *devenire,* pentru că nu-şi rezerva, nu ducea la şi nu înregistra mutaţii calitative. Spirala însă, da!, ea se poate asemui şi poate simboliza devenirea propriu-zisă, adevărată, cea aflată sub legea spiritului şi în dreptul umanului. Devenirea căreia Noica i-a spus „întru fiinţă"; căreia i-am putea spune încă *devenire ontologotetică,* de-semnînd astfel valoarea creaţiei şi natura sporului ontic, a sporului

întru ființă, a devenirii creatoare și aletheice, care înseamnă a înființa, a obiectiva un *existent* (onthos) *fundat pe logos*.

Dar poate că devenirea aletheică, adică procesul acesta continuu de superioară *relevare a ființei* și de neîntreruptă *puncre* (a fiindului) *în conformitate cu logosul* va fi-nțeleasă într-o zi mult mai complex, ea însăși fiind mult mai complexă. Acest ondulatoriu ridicat în putere și cu o mai mare augmentare de natură: spirala, nici el nu e ultimul. Poate curînd nici acesta nu va mai fi suficient reprezentării noastre. La o scară și mai înaltă a cunoașterii realului și a devenirii spiritului, într-o zi, i se va găsi ondulatoriului o a patra dimensiune; și-i va corespunde atunci o mișcare mai perfectă decît spirala, o formă mai pură nu doar decît cercul ci chiar decît elipsa. Oricum, faptul va fi adeverit tot grație unor întîmplări mari ale spiritului aletheic.

„Dacă Aristotel avea motive temeinice să spună, conform maestrului său Platon, că nu există știință decît despre universal — e hatholou episteme — avem tot atîtea motive temeinice să afirmăm că nu există artă decît despre universal prezentat ca universalitate concretă“ [9]. De bună seamă, universalitatea românescului se exprimă, și-n artă, printr-o sumedenie de concreteți; universalitățile noastre se manifestă prin mult-numeroase reprezentări ale spiritului. Dar între toate, ondulatoriul își rezervă încă pe mai departe puterea de refundamentare și reconfirmare perpetuă între identitatea și deopotrivă universalitatea noastră.

În ultimă instanță dorul, termen sintetic și popular, nu dă expresie decît înțelesului românesc al ondulatoriului din ontologia spiritului. D O R reprezintă tocmai sigla Destinului Ondulatoriului Românesc.

5. Tema de ondulat

Cele spuse mai sus sînt cîteva din înțelesurile relatării întîmplării care face ca mari momente ale spiritului românesc să se înlănțuie: Enescu, Brâncuși, Blaga; Oedip cu complexul monumental de pe malul Jiului și cu morfologismul cultural blagian. Să luăm în seamă însă că întîmplarea care se împlîntă în destinul ființei, în onto-logos, și a cărei împlîntare are loc în mod logotetic și aletheic, e una care, începîndu-și (pentru noi) istorisirea prin „a fost odată ca niciodată“, ne lasă să-nțelegem în mai multe feluri, pe mai multe căi conforme ectosemanticii adverbelor puse în joc, aproximativ același lucru. Și anume că:

1) „Odată“ legat de „niciodată“ — ondulație în termeni, reprezintă (în limbaj) oscilația ontologică. Știm acum, conform legii oscilației ontologice, că orice ondulație realizată constituie un nivel înscris într-o ondulație mai mare, de nivel, natură și calitate mai înaltă, care (abia) mai tîrziu va deveni perceptibilă și va da seama de realitate fiindcă va corespunde noii intensiuni calitative a acesteia. (Să revedem grafismul lui Conta, unde „valurile onduliforme“ ale realului îl segmentează în unde participînd la alte unde, în con-ondulații.)

În expresia noastră „a fost odată ca niciodată“ nu stăruie nicidecum un înțeles de genul aceluia prezent în germana *Einmal ist keinmal* („o dată e ca niciodată“) și nici asemeni aceluia din franceza *Une fois n'est pas coutume* („o dată nu e ca de obicei“), care arată irepetabilitatea și unicitatea, mai exact singularitatea și diversitatea lucrurilor înregistrate, petrecute. La noi din contră, în formula noastră este reliefată nu singularitatea ci *performanța;* și încă, mai mult; palingeneza lui

„odată“ acea repetabilitate nonreiterantă, ori, repetabilitate calitativ schimbată.

2) În ondulaţia ontologică, conform propriei legi, o afirmare o dată stabilită (asemeni certitudinii lui „a fost“), un fapt o dată confirmat, adeverit, își caută o negaţie pe măsură (aici, este rolul lui „niciodată“), prin care afirmaţia să se poată reedifica. Este cu exactitate și cazul fenomenologiei spiritului, unde ceea ce Hegel a numit *sinteză* reprezintă în fond (tot) *teza regăsită*, dar regăsită la un alt nivel de întemeiere și adeverire, regăsită prin mijlocirea „antitezei“. Tot așa și cu întîmplarea noastră dovedită (ori numai avansată) drept oscilaţie și ondulaţie ontic-ontologică: ea va reveni, își va amplifica proporţional valenţele și semnificaţiile și se va reedita — sporită (onto)logic și readaptată — în medii și sub imperative mai largi.

Contrar ideii de ireversibilitate, întîmplarea apărută/introdusă sub egida ondulatoriului ontologic (prin „a fost odată...“) se dovedește una de verigă în lanţ și fundament al întîmplărilor ulterioare. Ea este aceea care se rostește în cuvintele lui Enescu: „Eu revin mereu, acolo de unde am pornit...“. „Toate sînt în jurul meu laolaltă. Unde începe cercul, unde sfîrșește? Toate retrăiesc în mine, au fost, sînt și vor reveni, toate se reîntorc, răsărituri și apusuri“. Ea este aceea care grăiește, se definește și stîrnește prin cuvintele lui Brâncuși: „În ceea ce fac eu nu este nimic nou. A fost odată și va fi. Deci eu caut ce este mereu“.

3) Această întîmplare are echivalenţe la fiece scară. (Ea este mereu, în calitatea sa de expresie deplină a onto-logosului; căci fundamentarea logotetică și aletheică a ontologicului constituie singurul lucru etern și etern creator.) Întîmplarea înregistrată (o dată) e aceeași întîmplare de altă dată, dar acum, apărută *ca niciodată;* așa cum spirala este ondulatoriul *ca niciodată* și cum elipsa este ceea ce niciodată n-a fost cercul cît timp a rămas în geometria plană, dar ceea ce el a devenit, odată, imediat ce a intrat în astrofizică.
4) Întîmplarea adeveritoare e și o împlîntare *în* dată a ceea ce vine de dincolo-de-dată, sau care stăruie în — ceea ce pentru realul prezent și pentru faza timpului căruia el îi corespunde reprezintă — *starea-de-dincolo-de-dată.*

Cu *dincolo-de-dată* și cu *odată-ca-niciodată* se însemnează evenimentul/întîmplarea petrecută în acel trecut generic, predeterminat cronologic, care alimentează prezentul și viitorul. („Nu va fi însă poate nimeni care să se îndoiască de faptul că, din începuturi, în chip just cunoscute, se deduce ceea ce va urma si că unui intelect bine cultivat și pătrunzător i se poate învedera și desluși de la sine ceea ce înfăptuiește ordinea neîntreruptă a naturii după legea [care este aceea a mersului spiraloid, evoluţiei onduliforme n.n.] proprie a naturii“ — spune Cantemir; *Monarchiarum...*) Prin urmare întîmplarea de odată, din cîndva-ul aletheic, e o condiţie de ulterioritate.
5) Prin *nici-o-dată* ni s-ar mai putea arăta și că întîmplarea (în cauză) *s-a împlîntat* dincolo de dată. Aceasta, fiindcă organicitatea firii ei, a faptului de întîmplat, se afla înscrisă în codul-rostuire a fiinţei; fiindcă întîmplarea (onto-logică) este — spunem — *fundată logothetic*. Prin urmare era firesc și necesar să se-ntîmple. *Și* apoi, ceea ce s-a împlîntat „odată ca niciodată“, adică în eternitate, nu numai să se recuză datării; expresia, împreună cu numinosul pe care ea îl dă la iveală, revendică întîmplarea drept una care, sălășluind în etern, cel puţin în semnificaţie rămîne (pentru timpul experimentabil, istoric) virtuală și stă oricînd să se întîmple încă.

Numeroase asemenea istorisiri ale întîmplărilor aletheice sfîrșesc cu o formulă

timidă şi inhibată (din pricina abuzivului simţ pozitivist) :„... trăiesc şi astăzi — se spune despre eroii întîmplării — dacă n-au murit". Întîmplarea persistă, dacă nu cumva ni s-ar putea aduce probe contrare — vrea ea să zică. Prima parte a gîndului exprimat („întîmplarea persistă") aparţine unei convingeri care vine mai din adînc, bizuită pe probe transcendentale. Partea a doua egalează cu abjurarea formală şi conjuncturală a lui Galilei. Adevărul tot adevăr rămîne. Constatarea şi afirmaţia onestă a istorisirii unei întîmplări o dată recunoscută ca adevărată („că de n-ar fi nu s-ar povesti") este că întîmplarea se continuă şi astăzi; imanenţă fiind, e o întîmplare continuă; sau că, e în neîntreruptă împlîntare.

6) „A fost" — afirmat, întărit cu „o dată" şi apoi oarecum negat, cu „niciodată", îi recunoştea faptului întîmplării (istorisite) mai întîi fiinţa, şi îi declina apoi nefiinţa, mai exact închiderea (la Brâncuşi :„sfîrşirea") fiinţei. Este indiscutabil că *a fost*, că s-a petrecut faptul respectiv — spune formula românească introductivă —, dar nu e la fel de sigur că el s-a sfîrşit; a fost dar parcă nu s-a terminat; parcă *a fost*/a avut loc numai momentul de iniţiere a ceva actual şi peren. Timpul verbal (*a fi* la trecut) are calitatea de a arăta că s-a făcut, că a avut loc *introducerea* fiinţei, începutul (în)fiinţării şi iniţierea întru fiinţă. Aşadar, formula noastră de introducere la întîmplările aletheice aduce nu uimirea în faţa încremenirii în timp a extraordinarului, a senzaţionalului unic; ci, pe aceea dinaintea recunoaşterii, relevării şi adeveririi *stării de fără-de-sfîrşit* a *devenirii* (în sînul) *realului fundat logotetic şi edificat aletheic*.

7) Formula „a fost odată ca niciodată" cuprinde o afirmaţie categorică („a fost") urmată imediat (prin „niciodată") de o punere a acesteia într-o aparentă indeterminare, în suspendare. Ceea ce poate da de înţeles că faptul, întîmplarea pe care o introduce rămîne încă în căutarea unor noi determinări şi a unei alte generalităţi (de fiinţare). Cam acesta este şi sensul pe care-l citim şi cuvintele prin care Cantemir îşi expunea „canoanele" istorismului său critic, regulile de interpretare a „zisei" şi a „tăcerii" istorice. Pentru noi, aci, *zisa* reprezintă afirmaţia că ceva „a fost", iar *tăcerea* este indeterminarea proprie faptului şi calităţii de a fi „ca niciodată". Iată deci care sînt, după Cantemir, principiile comprehensiunii istoriei: „1). Tăcere, nici pune, nici rădică lucrul; iară zisa îl şi pune, şi-l şi rădică. 2) Tăcere după zisă, adevereşte zisa odată, care aşe trebuie înţeliasă: un lucru odată în lume făcut, cunoscut şi povestit fiind, deciia prin sute de ani supt tăceree adîncă stînd, acea tăcere, pînă nu va ave altă zisă împotrivă, altă nu face fără numai ce adevereşte tot acel lucru carile odată s-au zis" *(Hronicul vechimii moldo-vlahilor)*.

În van este oarecum estompată de o motivaţie şubredă, superficială („că de n-ar fi nu s-ar povesti", nu s-ar aduce aminte, nu s-ar recunoaşte şi reactualiza) acea *neasigurare ontologică*, acea slăbire şi acea ne(de)finire („tăcere"), cu care, cu fiecare reamintire şi spunere („zicere") a sa, întîmplarea se prezintă; sau cu care (ca o coadă de cometă) ea este dezvăluită. În van, deoarece întîmplarea, deşi aceeaşi, de fiecare dată e altfel, (e) *ca niciodată*. Aceasta, deoarece e înscrisă şi ea în devenire, punctează devenirea destinului din neasemuită treaptă în neasemuită treaptă, marchează parcurgerea din devenire în devenire, din destin în Destin.

XIII

Am biruit destinul — am ieșit din folclor

1. Destinul care-şi recaută geniul / 2. Simbolul a două chipuri: naţional şi universal (Alecsandri — Caudella şi Eminescu — Enescu) / 3. Biruind destinul am cîştigat Destin / 4. Datul folcloric şi datul simfonismului apusean / 5. Influenţele catalitice/. Sensurile călătoriei exterioare sinelui /

1. Destinul care-și recaută geniul

Ne vom permite acum să apelăm la o analogie care ne poate servi la înţelegerea mai adîncă a semnificaţiilor pe care actul de cultură comis de către George Enescu le însumează şi le poartă în şi pentru orizontul întregii noastre culturi, în şi pentru orizontul vocaţiei româneşti creatoare, al destinului şi geniului românesc. Vom lua de aceea cîteva exemple.

Este cunoscută prejudecata vehiculată în veacul trecut — şi atribuită (pe nedrept însă) lui Titu Maiorescu — după care „celula românească nu este rezistentă la metafizică"; adică după care românul şi-ar fi avut limitată predispoziţia filosofică prin lipsa vocaţiei pentru sisteme totale, prin imposibilitatea conceperii (eventual pînă la acea vreme!) a unui original sistem filosofic în limba română. Contemporană cu această prejudecată — ce-i drept de circulaţie cu totul izolată, restrînsă la cercurile cosmopolite — era însă şi ampla dispută pornită de pe tărîm economic şi răsfrîntă pe plan ideologic şi cultural; şi care era alimentată de divergenţa a două curente constînd în modul deosebit de a considera necesitatea dezvoltării României către sfîrşitul secolului trecut. Unul, presupunea dezvoltarea ţării noastre pe calea eminamente agrară şi pleda pentru păstrarea statutului ei economic exclusivist agricol; celălalt, opunîndu-i şi susţinînd necesitatea industrializării ţării. Faţă de modernizatorii industrialişti, conservatoriştii agrarişti, optînd pentru limitarea pe mai departe a economiei româneşti la domeniul tradiţionalist agrar, aduceau chiar argumente şi „probe" de „specific naţional" şi de specific istoric, invocate întru susţinerea tezei lor conform căreia industria nu s-ar putea dovedi prielnică dezvoltării (economice) româneşti. Tendinţe de conservatorism îngust s-au făcut simţite şi în cadrul climatului artistic şi filosofic de la începutul secolului XX şi în perioada interbelică, atît în sămănătorism şi poporanism cît şi în trăirism, curente care — în extrem — rămîneau să constate şi să considere fiinţa românească (ca o prezenţă şi ca un specific ineluctabil) doar în orizontul etnografic, rural şi doar atîta timp cît ea îşi păstrează toposul şi etnosul tradiţional folcloric. Românescul era deci apreciat doar în esenţialitatea şi forma sa rustică, vetustă. Această închidere în conceperea românescului, a specificului naţional, o concepere în formă şi nu în fondul său (ca să revenim la termeni de estetică maioresciană), era desigur injustă şi lipsită de aproximaţia dimensiunii şi a devenirii istorice, a dinamismului şi a transformismului cultural. Critica pozitivistă şi progresistă a accentuat însă, şi încă la vremea aceea, marile şi multiplele contacte cu universalitatea (în istorie)

și marea disponibilitate de inserție în universalitate, de sincronism a spiritului autohton (în filosofie și artă). Izolaționismul — s-a văzut — ne-a fost întotdeauna străin. Însuși sistemul filosofic blagian — adeseori și în mod substanțial întemeiat pe relevanțele dezvăluite de relicvențele etosului și etnosului rural folcloric — dovedea acest fapt. Blaga a fost cel care a demonstrat poate cel mai ilustru universalitatea și profunzimile adînc desăvîrșite întru filosofie ale gîndirii populare și ființei (inclusiv folclorice) românești. Iar despre implicațiile de ontologie, metafizică și gnoseologie (de supremă acribie și suplețe filosofică) ale rostirii românești, o cale de cunoaștere, înțelegere și interpretare de mare eficiență a deschis Mircea Vulcănescu, amplificată și perfectată de Constantin Noica, substanțiale contribuții aducîndu-i, și mai recent, Ernest Bernea. Toate acestea au demonstrat deci în ultimă instanță proprietatea deschiderii și capabilitatea înglobării în specific național a universului (cel subzistent, prefigurat latent și așteptat acolo în adînc, în pliurile naționalului), au demonstrat continența de universalitate a românescului și deplinătatea ființării sale în planurile oricăror formalisme moderne. În contextul unor asemenea emancipări și precizări a noțiunii (și conținutului) de românesc, inclusiv de contradicții și rezolvări teoretice aferente, însemnătatea ivirii unei personalități geniale ca George Enescu capătă sensuri și valențe aparte. Căci, pe de o parte el este geniul care a înlăturat o stare umilă de fapt, aparținînd zonei artistice a culturii românești, și anume izolaționismul și retardarea acesteia în comparație cu stadiul înaintat, modern, apusean; pe de altă parte, el este primul care a dezvăluit în modul cel mai adecvat universalitatea etimonului nostru și a dezvăluit o cale de și pentru revelarea acestuia ca universalitate de adîncime, plenară. Să analizăm însă mai îndeaproape — din punct de vedere istoric și cultural — despre ce este vorba.

După cum foarte bine se știe, „folclorul a constituit, într-adevăr, tradiția perpetuă a literaturii române înlocuind lipsa unei epoci clasice la care alte literaturi, ca de pildă cele occidentale, s-au raportat mereu“ (Al. Dima). Dar lucrul acesta este valabil nu numai pentru literatură ci cu privire la întreaga respirație culturală românească se poate spune că, în media sa, deși străpunsă de numeroase personalități de excepție, pînă la începutul veacului rămăsese încă în apropierea și sub marca de orizont al folclorului. Încă în 1944 se mai putea spune că „tipul nostru de cultură și acel de civilizație sînt eminamente sătești“ (R. Vulcănescu). Iar în ceea ce privește arta muzicală românească situația nu era desigur defel diferită. „Pînă dincoace de pragul veacului trecut, românii n-au știut altă cîntare cărturărească decît străvechea melodie a bisericii răsăritene“ (C. Brăiloiu). În ciuda marilor satisfacții și realizări ale primei noastre școli naționale, ale aceleia din întregul secol XIX și început de secol muzical XX, cultura muzicală românească părea totuși damnată la a nu avea acces prea mare (și autentic) către universalitate. Așa se face că, la început de veac nou, XX, în ceasul care nu mai suporta permisiv retardarea și în care se impunea cu imperiozitate sincronismul românesc, sincronizarea culturii noastre, o tară grea trena apăsător deasupra muzicii românești, menținîndu-ne între făgașele orizontului nostru nesecularizat cultural, (secolul nostru XIX în cultură a fost — prin pașoptism — unul de *nou iluminism*, românesc), menținîndu-ne între făgașele marelui nostru bizanț după Bizanț. „Pînă tîrziu, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, istoria muzicii românești este istoria muzicii populare“ — spunea George Breazul. Pînă la această dată muzica noastră nu prea a avut istorie savantă. Cu un Dimitrie Cantemir (care a făcut muzică și teorie muzicală turcă), cu cîteva mențiuni și notații de piese folclorice (Sultzer, Căianu) sau prin cîteva transcrieri și colportări de piese polifonice sau

omofonice apusene (Speer, Reilich, Căianu), noi nu-am făcut epocă de baroc și clasicism muzical (propriuzis românesc), așa cum pretinde pe alocuri istoriografia noastră. Ci mai degrabă — prin toate cele menționate — un fel de renascentism autohton și întîrziat (ca spirit). Apoi, ceea ce încercase primul nostru mare secol de artă muzicală cultă, secolul XIX (cel anterior, XVIII, fiind, cum bine se știe unul de regres, secolul de umbră fanariotă), ceea ce încercase pașoptismul prin ardoarea sa patriotică, în cadrul muzicii românești: occidentalizarea valorică, putem spune că aproape eșuase; deoarece această occidentalizare fusese una mai mult de import și imixtiune, de mimetism. (Compozitori străini încercau să autohtonizeze formele, genurile și stilurile apusului, iar aceia români încercau să le asimileze și să le imite pe toate acelea.) Iată de ce, acea sincronizare a secolului XIX în muzică n-a avut mari sorți de izbîndă. Pînă atunci, geniul național încă nu s-a individualizat în mod reliefant și de proeminență neanonimă, nu s-a manifestat încă — și în muzică — conform cerințelor sale de destin în epocă. În ansamblul cel mai reprezentativ și unanim românesc, în liniile sale cele mai mari, cu toate marile ei primeniri, muzica noastră a rămas tot de strană și de folclorism urban. Acea mișcare a primilor naționali, în muzică, a fost una doar de pașoptism folclorizant (care însemnează o ipostază a autonomizării și novatorismului provincial, oarecum deci o ipostază a emancipării provincialismului înțeles sub chipul de „specific național"), strict autohtonist, și care n-a mers mai departe (dincolo) de datele primare ale autohtonicului. Ceea ce a fost timbralitate și instrumentație nouă, îmbogățită prin intermediul introducerii orchestrei simfonice ca instrument muzical la români, în cadrul creațiilor românești, s-a rezumat la a căuta cantabilități tot vocalice și aulodice; „armonia" a susținut tot principiul (popular al) omofoniei, melodia a rămas preponderent imitativ-folclorică (de „arie naționale"), ritmul, exploatînd doar facturile giusto-silabice, iar în forma arhitectonică, în structura și sintaxa muzicală, piesele de simfonism românesc au perpetuat cu predilecție tiparele rapsodice și de ciclism strofic. Dar această rămînere în preajma stilisticii și universului expresiei folclorice și-a avut — pentru secolul XIX, mai exact pentru prima parte a lui — și un mobil cît se poate de progresist, impus de realitatea istorică specifică țărilor noastre. Și anume, iată despre ce era vorba.

În condițiile invaziei muzicii culte, semiculte și semiprofesioniste de gen și de conținut oriental — fapt petrecut cu ocazia și prin intermediul curții fanariote și a marii influențe oriental-otomane din veacul XVIII — muzica românească și-a pus cu acuitate, îndeosebi după 1921, deci după revenirea domnilor români la conducerea Moldovei și a Țării Românești, problema reîntoarcerii la și a recondiționării specificului național. Acest act recuperatoriu s-a împlinit prin epurare și purificare de elementele alogene puternic infiltrate pînă atunci inclusiv în muzica sacră. În primele decenii ale secolului XIX cîntul bizantin s-a bucurat de o mare atenție deoarece în el se recunoșteau elemente și caractere din cele mai reprezentative pentru spiritualitatea autohtonă propriu-zisă, inalterată. În acele vremuri, în care muzica românească își recunoștea afectată și riscată identitatea națională, și în care ea își asuma responsabil sarcina regăsirii de sine, purificarea și cultivarea muzicii de strană, a psaltichiei (prin „românire", simplificarea melodic-ornamentală ș.a.), iar pe de altă parte atașarea puternică de folclor și revigorarea tradiției lăutărești autohtone, au fost cele două mari linii de forță care au marcat și au concentrat atitudinile și experiențele creatoare muzicale, au dat tonul pentru ceea ce însemna actualitate, modernism și necesitate epocală pentru cultura românească de-atunci. Efectele acestei reveniri la tradiția primigenă au constat în sporirea și adîncirea mențînerii noastre, a condiției muzicii românești în apropierea modalismului, dia-

tonismului, a omofoniei şi chiar în apropierea vocalităţii monodice. Acest monodism fundamental al folclorului românesc şi al muzicii cultice a influenţat în chip esenţial şi muzica noastră cultă. De altfel pînă spre sfîrşitul secolului XIX, specificul muzical românesc (! atragem atenţia asupra delimitării pe care o facem între „specificul muzical românesc“ şi activitatea muzicală din ţările româneşti din veacul trecut, două realităţi care nu coincid perfect şi nu se suprapun cu totul) a beneficiat de bogăţiile armoniei doar în imnografia laică a cîntecului patriotic şi revoluţionar. Apoi, de pe la jumătatea veacului, şi cîntarea cultică, după introducerea corului liturgic. Chiar dacă s-a depăşit monodia, vocalitatea, preponderentă în folclorul muzical românesc şi în psaltichie, s-a impus oarecum — ca principiu tutelar — influenţînd şi determinînd inclusiv expresia muzicală a artei savante. Iată de ce la sfîrşitul secolului XIX şi pînă mult după începutul celui prezent corul era ansamblul prin care fiecare tîrguşor ori chiar sat şi lăcaş cultural românesc echivala cu ansamlul cameral al fiecărei familii germane sau cu orchestra fiecărui orăşel apusean în general, încercînd să facă artă muzicală, muzică mare. Căci în paralel cu răspîndirea corului popular, introducerea cîntării armonice şi generalizarea cîntului coral — în dauna stilului tradiţional, monoglosic de cult bizantin vechi — în cadrul muzicii religioase, a constituit o adevărată revelaţie pentru masele largi de oameni, a accesibilizat şi sensibilizat urechea pentru o muzică mai complexă fonic şi a însemnat un major progres pentru cultura şi sensibilitatea noastră muzicală. „Corul a fost şi este baza culturii noastre muzicale în esenţa ei melodică. Aici s-au făurit muzicienii şi tot aici s-au ridicat iubitorii muzicii din ţara noastră“. (Să reţinem şi că aceste cuvinte, aparţinînd lui Paul Constantinescu, se refereau la o stare de lucruri încă persistentă în plin secol XX.) Multă vreme corul a fost considerat ca formula care exprimă cu cea mai mare fidelitate specificul național în muzica aomânească. Încă în primele decenii ale veacului nostru sămănătoriștii de altfel apreciau și numeau pe Musicescu, Vidu și Kiriac drept creatorii supremi și cu devărat reprezentativipentru specificul naţional tocmai datorită artei corale, în care aceştia au excelat.

Eforturile culturii noastre muzicale pentru sincronizarea ei cu cultura europeană — de factură savantă, simfonică, apuseană — au fost mari în a doua jumătate a veacului trecut, dar prea bruște; ele n-au dobîndit pentru muzica românească pregnanța suficientă și personalitatea distinctă în cadrul geografiei muzicii europene, inclusiv pentru faptul că au venit simultan, că s-au suprapus cu momentul de emancipare, de independentizare și re-autonomizare a muzicii românești față de muzica orientală. Cultura românească a trebuit să răspundă mai întîi acestei necesități din urmă și să servească acestui scop. Iată cum se face că într-o scurtă perioadă de timp, aproape concomitent, la noi a trebuit să se dea curs la două cerințe oarecum opuse și să se stabilească în consecință un aparent paradox. Muzica românească a trebuit pe de o parte să se delimiteze de orient și de aceea să revină la vechea tradiție strict autohtonă, etnică și rurală, sau cel puțin la anumite elemente și principii fundamentale folclorului (cum au văzut, cantabilitatea și vocalitatea); și pe de altă parte, muzica românească se vedea chemată și să iasă din folclor, să se deschidă spre universalitate, să își asimileze și să se integreze actualității occidentale. Prima jumătate a secolului XIX în muzică a fost aceea a recuperării noastre *în* și prin folclor iar a doua jumătate a fost aceea a eforturilor de recuperare (a muzicii noastre) *din* folclor.

Nici popularitatea cîntării corale (laice și religioase) — deci invazia puternică a principiului polivocalității armonice în muzică și în urechea românească — nu a condiționat în suficientă măsură și n-a putut conduce înspre plămădirea muzicii

majore (savante) românești; după cum nici familiarizarea acestei muzici și a receptivități românești cu arta clasică și romantică a muzicii franceze, italiene și germane, ori creația autohtonă în stilul și spiritul marilor maeștri și marilor curente ale istoriei muzicii apusene, nu au reușit acest lucru. Deci nici calea prelungirii unor „date" de specific și sursă folclorică, în genul rapsodic și în genul coral, și nici calea importului și a imitației simfonismului apusean n-au putut constitui soluții valide, depline, întru sincronizarea muzicii noastre în secolul XIX.

Este foarte adevărat, am avut în acea vreme mari personalități și creatori extrem de puternici. Ei au fost însă truditori întru ridicarea unui plafon general, a unei baze în lipsa căreia saltul calitativ nu avea cum să se producă. Cultura muzicală românească încă avea nevoie de acumulări cantitative. Și încă, de un luceafăr. Stephănescu, Wachmann, Dumitrescu, Wiest și ceilalți fruntași erau chiar prea necunoscuți ca simfoniști, în primul rînd fiindcă nu erau și nu puteau fi prea cîntați. Activitatea muzicală de gen cult și de profesionalism autohton era pînă în secolul nostru încă foarte șubredă. Orchestrele noastre fiinţau mai mult în amatorism și diletantism, erau improvizate și fluctuante atît ca structură cît și ca entități; se alcătuiau și se autodizolvau. Societățile filarmonice și ansamblurile subvenționate erau prea puține, în continuă refacere, restrîngere sau reorganizare și în mare măsură ignorante în privința repertoriului național abia afirmat, în fașă. Iată de ce a consumat Enescu atît de multă energie, talent și bani pentru impunerea și susținerea unui climat de viață culturală muzicală de maximă efervescență, a unei activități muzicale propagandistice și popularizatoare continue, consecvente, democratice. („Trebuie să lucrăm ca să răspîndim și să dezvoltăm cît mai mult muzica în toate păturile poporului" — declara el în 1919, subînțelegînd prin aceasta că încă la această dată simfonismul nu pătrunsese foarte adînc în conștiința marii mase a poporului.)

Cultura muzicală românească, atît pe planul creației cît și în acela al vieții concertistice, a reușit să înfrîngă această fatalitate a provincialismului „folcloric" și a izolaționismului său răsăritean, abia odată cu George Enescu; și desigur cu școala pe care el o inițiază și reprezintă ca primus inter pares. „George Enescu poate fi privit ca o culme a progresului muzical și ca una din cele mai reprezentative figuri ale momentului nostru istoric (Eugeniu Speranția), deoarece „Prin Enescu, și datorită numai lui, lunga noastră străduință spre o muzică modernă a noastră și-a atins în cele din urmă țelul" (C. Brăiloiu). Abia odată cu el și prin el s-a eliberat din ceea ce — față de simfonismul occidental — însemna cantonare folclorizantă și mimetism lipsit de originalitate în muzica românească. Odată cu un Enescu a depășit muzica noastră acea formă de utilizare rapsodică a citatului popular — formă exclusivă în secolul XIX —, a ieșit din limbajul ei parohial-carpatin de valoare istorică și periferică (folclorismul), din naționalismul acela idilic și paseist, care aducea folclorul într-o ramă incertă, într-o poză de mirare exotică, de naturism pastoral căruia îi sunase deja ceasul, și care — el însuși — frustra folclorul de substanțialitatea sa originară din moment ce îl prezenta doar limitat, degradat și edulcorat în nuanța roză a unei inocențe și naivități infantiloide. Postură în care, îmbrăcat din partea unei vederi romantice, acesta se resimțea fără nici o îndemînare, lipsit de expresivitatea și noima spontană proprie, ajungînd chiar stîngaci și fals. Salvată a fost muzica românească din acel fundamentalism și specificitate vocalică și corală, reductivă, dublată, călăuzită și osîndită de fatalitatea inaccesibilității la simfonismul de competitivitate și de performanță, la valabilitatea empatică universală. Din „național" deci, înțeles ca folclorism superficial, muzica românească a ieșit și s-a deprins să devină poartă către occidental, numai odată cu George Enescu

și prin arta acestuia. Odată cu George Enescu și prin el, muzica românească a putut trăi și constata eliberarea ei de sub un implacabil deja înregistrat, dat, de sub limitele și limitările moșternirii noastre elementar-folclorice, ale tradiției naționale imediate, a putut trăi și constata eliberarea de sub destin. Irumperea enesciană a muzicii noastre în universal însemnează o înfrîngere de destin și echivalează în același timp cu o victorie de destin. Odată cu *Oedip* și asemenea protagonistului său, muzica românească putea să exclame eliberată: „Am biruit destinul! Am ieșit din folclor!" Adică, și deoarece, ea — prin arta enesciană — a ieșit din izolare, din *anonimi*tatea lumii mari, din *colectivism*ul subdezvoltării culturale, din imnica — reflex al *orali*tății (prin vocalitate) — caracteristică școlilor naționaliste; într-un cuvînt: din subiectivism (cultural) local, din provincialismul poporanist, din „folclor".

Cultura românească parcursese întreaga circumferință istorică a folclorului; rămînerea, persistența reiterantă în acest cerc strîmt — sau în datele sale rapsodice, de pitoresc — a fost înfrîntă; și, prin George Enescu, s-a deschis o nouă sferă, un nou traseu al spiralei noastre de ascensiune. El a îndeplinit destinul cel mare al muzicii românești, acela de a depăși, de a ieși din destinul ei cel mic, al subiectivității etnice; integrîndu-se în destinul comunicării planetare; acela de a fi *în rîndul lumii*, și *în pas cu lumea*, în *faptul epocii*, în *cumpătul vremii* și nu *sub vremi*. Enescianismul — înțeles ca funcție concretă a geniului românesc — este prin urmare produsul unei acumulări istoriale și al unui imperativ, tensiuni și aspirații istorice, al unui salt istoric calitativ. Este marele *kairos* (prilej, oportunitate și impuls ontic) al culturii noastre muzicale.

2. Simbolurile a două chipuri: național și universal (Alecsandri — Caudella și Eminescu — Enescu)

Însuși George Enescu a ieșit din național, a depășit moștenirea românească primară încă atunci, pe la opt ani, cînd cel mai proeminent și autoritar exponent al culturii muzicale naționale, Eduard Caudella, a recunoscut ca limitate posibilitățile naționale și ale lui însuși în fața geniului (enescian), în felul acesta el recunoscînd naționalul drept consumat și depășit de către posibilitățile latente (ulterior desăvîrșite) ale geniului, posibilități de revoluționare, de preschimbare a datului, a condiției artei muzicale românești. „Singurul care era capabil de a-mi da lecții era Eduard Caudella, dar el m-a trimis în străinătate" declara Enescu în 1927. Atunci, prin 1888, cînd profesorul ieșan i-a îndemnat pe părinții copilului Enescu să își trimită fiul la Viena pentru studii, era acolo, în gestul său, o atitudine și un gest al unei întregi epoci și al unui nivel de cultură națională care — simțindu-se nedesăvîrșit, depășit, mărginit — se rostea prin intermediul marelui ei reprezentant care era Caudella.

Creator de mare talent, Eduard Caudella era, în și pentru vremea aceea exponentul cel mai legitim și de vîrf, el însuși vîrf, al culturii noastre muzicale. Cu toate că cea mai mare parte a lucrărilor sale de referință le-a compus după 1900 (prima noastră mare operă națională *Petru Rareș*, 1900, „uvertura națională" — în realitate un veritabil poem simfonic — *Moldova*, 1914) Eduard Caudella este în fond reprezentantul cel mai de seamă pentru ceea ce însemnează însă împlinire și culme muzicală a culturii noastre din jumătatea a doua a veacului XIX; el este fără îndoială cel mai matur, autentic și original simfonist și cel mai curat „național" pe care

tradiția pașoptistă îl putea scoate, în fine, la iveală. (Cu toate că celebra sa *Moldova* — o lucrare de mare valoare și chiar popularitate — este un veritabil poem oricînd integrabil în marea serie a lucrărilor de gen din repertoriul european romantic și postromantic, autorul a denumit-o modest „uvertură", adică conform alfabetului și spiritului primei școli naționale.) Iată pentru care motive considerăm nimerit aici ca să-l considerăm pe acesta reprezentativ și figură simbolică pentru ceea ce (în sensul cel mai restrîns) am numit drept *național*.

În volumul său de amintiri, George Enescu povestește că la prima întîlnire dintre el și Eduard Caudella, petrecută pe cînd marele talent precoce și copil minune avea patru ani, atunci cînd maestrul i-a cerut să cînte ceva la vioară el a replicat: „Mai întîi cîntă dumneata, să văd ce știi!" Obrăznicie la care Caudella a exclamat indignat și jignit: „Ce copil prost crescut!". Cu toate acestea, „pentru a-i înfrînge timiditatea i-am satisfăcut cererea, după care a cîntat și el", va adăuga însuși Caudella în 1922 referindu-se la „acest incident fără importanță". O scenă anecdotică deci, cu conținut amuzant. Și totuși aceste inocente replici pot fi simbolice. Deoarece, exact o asemănătoare instigație, ca aceea adresată de micul Enescu respectabilului Caudella face întotdeauna și universalul național căruia îșI încearcă întruparea și „asaltul spre ceruri". Mai întîi îl așteaptă și îl ascultă pînă ce își încheie el ceea ce avea de spus și ceea ce știa (sau putea) să spună; și numai apoi, după ce naționalul și-a recunoscut marginile, universalul îl ridică în slăvi printr-o metamorfoză și revelare de sine. (În balada edificării arhetipale, Meșterul Manole vine în urma altor nouă meșteri mari — ca Enescu după un secol de „școală națională" — întrecîndu-i. Iar măreața zidire începe și ea numai după regăsirea „zidului vechi", numai după identificarea deplină a topos-ului-loc prielnic: „naționalul" nostru.)

Întreg veacul al XIX-lea muzica românească a cîntat în tonul cel mai „național" cu putință și a frămîntat (a dus pînă la capăt?) moștenirea frustă, propriu-zisă, concretă și masivă (dar singulară) a specificului muzical românesc, aceea (în primul rînd) a folclorului. Geniul universal al muzicii românești a mocnit ascuns, zăgăzuit, latent, pînă cînd nu a fost epuizată acea cale a „naționalului" muzical, pînă cînd nu s-a văzut bine ce „știe", și pînă unde i se întinde cunoașterea (acea cunoaștere care înseamnă a fi, deci), pînă unde i se întinde ființa. La fel și în creația lui George Enescu; pînă la *Poemă*, *Rapsodii* și *Doină*, și îndeosebi în acestea, Enescu a lăsat mai întîi naționalul să cînte în opera sa; și numai după aceea, începînd cu *Sonata a 2-a* pentru pian și vioară, cu *Octuor* și apoi mai departe a cîntat el însuși, a devenit el însuși, universal.

Naționalul conservă deci (de aceea i se și spune „tradiționalist"). El se aseamănă acelui moștenitor din povestea biblică a talanților, care s-a întors la înzestruitorul lui exact cu ceea ce primise. Pe cînd adevăratul moștenitor înțelept a venit cu ceea ce el agonisise prin investirea a ceea ce a primit la-nceput. Primul personaj poate simboliza muzica românească de pînă la Enescu, rămasă prea aproape de debut, de folclor; pe cînd al doilea o simbolizează pe cea a lui Enescu și pe cea românească ce i-a urmat lui și pildei lui.

*

Despre una dintre primele reîntîlniri cu Enescu — de astă dată, ajuns și acesta „maestru", de talie mondială — Caudella își aducea aminte cu emoție în 1922. Iată-l descriind prilejul: „În 1898, cînd avea 17 ani, a venit la mine la Conservator

și mi-a cîntat la pian compozițiile sale (...) La sfîrșit eu l-am îmbrățișat și am vărsat lacrimi de bucurie. Atunci Enescu s-a înclinat respectuos și m-a întrebat: «Aș putea spera acum să fiu iertat?» [Se referea la nevinovatul incident din 1886, cu ocazia primei lor cunoștințe n.n.]. *Muzicianul* — continuă Caudella — *se scuzase prin glasul artei sale*" (s.n.). Mai bine înțelese aceste cuvinte confirmă o dată în plus faptul că cei doi, de la bun începutul relației lor, reprezintă *atitudini* artistice și creatoare (conceptuale și oarecum istorice), că atitudinile lor reciproce sînt cele iscate între două categorii și trepte ale geniului (artistic) autohton, inițiat în național (Caudella) și desăvîrșit în universal (Enescu).

Relațiile care s-au stabilit între Enescu și Caudella sînt demne de tot interesul deoarece și acestea, în absolut toate momentele lor sînt relevante, semnificative pentru relațiile și atitudinile reciproce, care se înființează între geniul universal și fondul național în care s-a brodit și din sînul căruia a ieșit. Ele sînt demne de admirat deoarece, acolo unde aceste relații dintre epocă, mediu, „național", și geniul care — ieșit din mijlocul său — îl depășește, adeseori (în istorie) sînt relații de neînțelegere, intoleranță și persecuție pe de-o parte, de disculpare și ingratitudine pe de alta, aici — în cazul nostru — ele sînt relații de cea mai superbă moralitate, fraternitate și înțelepciune.

„La vîrsta de șapte ani viitoarea stea a muzicii românești cîntă împreună cu ghidul carierei sale (Caudella n.n.) reducția pentru vioară și pian a unei simfonii de Joseph Haydn sau Mozart". „În 1888 Enescu nu s-a prezentat în fața lui Caudella numai în calitate de instrumentist dar și în aceea de compozitor, aducîndu-i o fantezie descriptivă a satului natal, realizată cu melodii populare în care anumiți enescologi au văzut o primă ipostază a viitoarei *Poeme române* sau a primei rapsodii". În tabloul acestei secunde întîlniri dintre cei doi, în Enescu partener de pupitru cu Eduard Caudella, se poate recunoaște ridicarea devreme a geniului în fața naționalului predecesor, pe un plan egalitar de valoare și forțe, pe o treaptă corespondentă. Și totodată: prezentarea sa — a fructului prim al creației sale, înaintea naționalului — ca un moștenitor și continuator fidel, prezentarea sa înaintea național în numele acreditării date de însuși acesta, de spiritul său conferit, acordat geniului (fantezia rapsodic-folclorică, descriptivismul rural, realitatea plaiului natal care dau caracterul și conținutul primei lucrări cu care Enescu vine înaintea lui Caudella, a „naționalului").

Începînd cu această întîlnire secundă (1888), George Enescu îi va purta toată viața lui Caudella o stimă și recunoștință nățărmurită, va simți și va cultiva față de el un puternic atașament. La unsprăzece ani, din Viena, îi scria mamei sale o dată că ceea ce îi lipsește „enorm de mult" este ea, tatăl lui și Dl. Caudella. În afara părinților firești, punîndu-l în același plan și pe venerabilul maestru, George Enescu și-a recunoscut și apreciat întotdeauna *naționalul* ca pe un părinte spiritual, ineluctabil. De altfel „profesorul meu", „maestrul meu" — așa cum îi va fi spus întotdeauna Enescu lui Caudella — este o formulă eufemistică în care ucenicii dintotdeauna își exprimau, cu o nuanță de pietate și venerație, acel sentiment nutrit care la modul său propriu s-ar fi rostit prin „Părintele meu".

Pe Caudella, Enescu îl vizita adeseori la Iași și niciodată nu era uitat în timpul trecerilor sale prin Moldova. Întotdeauna Enescu îi cînta sau cîntau împreună și îi prezenta compozițiile sale, făcîndu-l adeseori pe bătrînul maestru primul care a avut parte de „audiția absolută" a unor lucrări (ca de exemplu *Simfonia a 3-a*, unul din *Cvartetele de coarde*, *Oedip)*, primul căruia i-au fost prezentate și supuse spre apreciere de către autor. „Frecventele întîlniri ale celor doi muzicieni se transformau în veritabile dezbateri și confruntări asupra muzicii și viitorului său"

(R. Drăghici). Cei doi au colaborat extrem de strîns în viaţa culturii muzicale româneşti; spirite lucide şi responsabile, ei şi-au unit fratern, colegial eforturile în vederea emancipării acestei culturi. Iată doar două aspecte: „Cea mai strînsă colaborare între aceşti muzicieni se va înregistra în timpul memorabilului sezon simfonic al anilor 1917—1918 cînd Enescu, muzicianul soldat, devine principalul organizator şi animator, iar Caudella, în vîrstă de mai bine de 75 de ani, ne apărea ca cel mai fidel şi mai autorizat cronicar, admirator al manierei în care tînărul maestru interpreta şi executa piesele pe care le dirija". „Cei doi violonişti şi-au dat mîna entru a forma şi ghida tînăra generaţie. Elevi ai lui Caudella devin elevi ai profesorului de vioară Enescu, realizînd în felul acesta legătura între şcoala violonistică de la Iaşi şi cea a artistului internaţional Enescu" [1].

Clarvăzător, Caudella susţinea că Enescu înseamnă „pentru România un compozitor cum a fost Wagner pentru Germania, Berlioz pentru Franţa, cum sînt Mascagni şi Leoncavallo pentru Italia, Smetana pentru Boemia, Ceaikowski pentru Rusia". Admirîndu-l, considera că el este „singurul căruia i se poate atribui, în ţara noastră, calitatea de geniu". „România se poate mîndri, şi noi toţi, artiştii bătrîni şi tineri, că avem un artist ca Enescu. El este un adevărat geniu muzical asemeni celor mai renumiţi maeştri clasici şi moderni" — scria el. „Maestrul are un talent mai mare decît al meu şi o mai mare influenţă în societatea noastră" — declara fără rezerve Caudella. Iar acestui pilduitor sentiment lipsit de orice invidie şi plin de mîndria de a fi depăşit în talent de un confrate, acestui admirabil gest din partea naţionalului-predecesor de a nu-şi osîndi şi expulza urmaşii (cum a mai consemnat istoria atîtea cazuri odinioară), acestei frumoase atitudini de a se făli cu demnitate din pricina dotaţiei de excepţie care îi ridică pe moştenitori şi urmaşi mult mai deasupra înaintaşilor, i-a fost dat ca să i se răspundă cu o nobilă şi binecuvîntată atitudine de deferenţă şi ataşament, de veneraţie şi devotament. Enescu îi spunea lui Caudella „dragul meu maestru", îşi încheia scrisorile sau dedicaţiile adresate lui cu „al dvs. foarte recunoscător şi devotat", „al său pentru totdeauna recunoscător şi afectuos" etc. etc. Datorîndu-i prima şi decisiva recunoaştere a genialităţii sale, dar apoi şi susţinerea sa în ţară şi difuzarea mai masivă a creaţiei personale imediat după începutul secolului, Enescu s-a simţit în tot timpul adînc legat sufleteşte de Caudella. I-a organizat numeroase concerte omagiale şi, ca interpret sau ca dirijor, i-a programat şi executat precursorului său multe din lucrările acestuia. În 1918 de pildă, i-a consacrat chiar un întreg festival la Iaşi, prezentînd majoritatea lucrărilor scrise de Caudella, în concert cedîndu-i uneori autorului bagheta pentru a prelua el vioara. Iar în 1927, după trei ani de la moartea lui Caudella, Enescu dădea un recital de binefacere, în favoarea urmaşilor săi faliţi.

La 9 februarie 1915 George Enescu a interpretat în primă audiţie *Concertul nr. 1* pentru vioară şi pian sau orchestră al lui Eduard Caudella, lucrare scrisă şi dedicată de către compozitor lui Enescu. În cronica de concert, autorul mulţumeşte „încă o dată din toată inima dragului meu prieten, pentru marea satisfacţie muzicală şi pentru onoarea ce mi-a făcut executînd concertul meu pentru vioară pentru prima oară", adăugînd imediat şi încheind cu urarea „îi doresc o viaţă lungă şi prosperă, pentru gloria ţării în care s-a născut". „Eu personal îl admir în totul ca un mare şi genial talent care va ajunge foarte departe în cariera sa artistică, va face falâ ţării sale pentru toate timpurile şi va deveni istorie ca cel mai mare geniu muzical al României. Să trăiască!". Ciudat cum istoria se repetă..., îşi identifică şi recunoaşte echivalenţele simbolice din planul culturii. Căci în acest moment putem vedea mai clar — de aceea am şi citat mai mult din mărturisirile şi declaraţiile bătrînului Caudella — cum termeni, destine mari şi nume analoge ca Alec-

sandri — Caudella şi Eminescu — Enescu îşi corespund (co-răspund), reprezen-cînd identităţi valorice, calcă pe aceleaşi chipuri şi întîmplări ale faptelor lor de destin şi de geniu. Cu alte cuvinte, ceea ce spunea în fond Caudella referitor la George Enescu nu reprezenta altceva decît tocmai ceea ce va fi spus Vasile Alec-sandri — geniul naţionalului etnografic în poezie — la marea răsărire a luceafărului Mihai Eminescu. Comparaţi declaraţiile lui Caudella cu nobilele versuri alecsandrine:

„E unul care cîntă mai dulce decît mine?
Cu-atît mai bine ţării, şi lui cu-atît mai bine.
Apuce înainte s-ajungă cît de sus,
La răsăritu-i falnic, se-nchin-al meu apus." *(Unor critici)*

La care, Eminescu va răspunde, asemeni lui Enescu faţă de Caudella, cu exact aceeaşi răspundere etică, lucidă şi reverenţioasă, numindu-l:

„... acel rege-al poeziei, veşnic tînăr şi ferice,
Ce cu frunza îţi doineşte, ce cu fluierul îţi zice,
Veselul Alecsandri..." *(Epigonii)*

În atitudinea amîndurora, Eminescu şi Enescu, se actualizează, în ciuda distincţiilor dintre domeniile de manifestare creatoare şi peste deceniile care-i despart, unul şi acelaşi înalt model. Geniul cel nou, acela „universal", îşi păstrează demnitatea sufletească, adică evlavia şi recunoştinţa faţă de geniul care-l precede, acela (strict) „naţional". *„Cu-atît mai bine ţării şi lui cu-atît mai bine"* devenea în secolul nostru urarea caudelliană de *„viaţă lungă şi prosperă, pentru gloria ţării în care s-a născut"; „apuce cît mai grabnic s-ajungă cît mai sus"* echivalează cu profeţia de acum: *„va ajunge foarte departe* (...) *va face fală ţării* sale pentru toate timpurile şi *va deveni istorie"*. Iar *„unul care cîntă mai dulce decît mine"* este de data aceasta „un *mare şi genial talent"*, *„un talent mai mare decît al meu"*. La fel cum şi *veşnicul „tînăr şi ferice* (...), *veselul* Alecsandri", pentru Enescu era *„dragul meu maestru* Eduard Caudella, *bunătatea şi gentileţea în persoană"* „un foarte mare, un foarte complex muzician". Deosebirile dintre cele două perechi de rostiri sînt numai de formă; sintagme poetice pe de o parte, însemnări confidenţiale sau mărturisiri şi declaraţii publice de alta. Dar în fond, gîndul, atitudinea este aceeaşi şi conferă destinului spiritual românesc o frumoasă alură în plus, de one-stitate şi tandreţe, de respect faţă de sine şi faţă de marile sale figuri, o notă pro-prie şi esenţială conştiinţei estetice care domină gîndirea românească şi conştiin-ţele aparţinînd autenticului geniu autohton.

În spiritul românesc, devenirea nu se iscă din nimic şi nu face salturi contra-dictorii. Urmaşii îi continuă pe străbuni şi aceştia sînt lăsaţi să jubileze în fii. Ştafeta se predă într-un pur şi solar, neumbrit şi neforţat ceremonial. Eternitatea, genialitatea noastră de-a fi în spirit şi în istorie se bazează pe această moralitate solemnă, pe neafectarea şi susţinerea ei.

3. Biruind destinul, am cîştigat Destin

Important pînă la esenţial este, pentru noi, faptul că George Enescu a intrat în universalitate — ca un fel de „naţional" ce se releva ca „universal" — şi prin el arta noastră muzicală a devenit universală pe-o cale care-i era naţionalului însuşi proprie, interioară, dar ascunsă: aceea de desăvîrşire în sensul

de dezvăluire, ieșire la suprafață venind din adîncuri. Acea sincronizare *prin* tradiție și *a* tradiției însăși, o sincronizare a tradiției și a actualității cu sine însăși, adică cu esențele proprii, reconfirmate.

Sincronismul românesc nu poate să fie unul de (sau prin) împrumut și adaptare; firesc și organic, autentic la modul suprem și fecund, este acel sincronism de asumare și subsumare sau reconfirmare a originarului autohton (prin intermediul elementelor alogene, de contact); acel sincronism de dezvăluire și deliberare asupra spiritului specific și asupra conținutului arhetic al acestuia, de căutare în largul universalității a unor consistențe pentru propriile esențe și subsistențe ale autohtonului. George Enescu reprezintă momentul exemplar al sincroniei românești, al sincroniei în sens românesc, în virtutea tocmai a constituirii unui moment al sinergiei și unității esențiale, reinstaurate între concretul particular și abstractul universal, dintre *național* (individual, specific, unic-multiplu, real) și *universal* (general, identic, monadic-întreg, arheal și ideal).

*

Izolați în folclor cum eram (înțelegînd și aici „folclorul“ ca o categorie reprezentativă pentru naționalul primar), nici n-am fi putut de altfel ieși din el decît prin el. Nu l-am fi putut șterge și îndepărta ca pe ceva dispensabil din moment ce el era implacabilul, imanentul, cel care devenise chipul și subconștientul, destinul nostru încă de milenii. Desăvîrșitul, deplinul pas l-a făcut George Enescu și gestul său, într-adevăr prometeic, a rămas emblematic, prestigios și exemplar. Prin el, nu ne-am dislocat din sau față de sinele nostru național și istoric, nu ne-am desolidarizat de folclor, deci nu ne-am ascuns talantul acesta în ștergar și nu ne-am străduit să-l integrăm forțat și artificial în simfonism. Ci l-am răsădit ca sămînță în străfundul-fără-de-fund al naturii noastre — arheice, „telurice“ și abisale — de spirit, lăsîndu-l să renască dintr-un pămînt parcă nou.

Moment de mare spiritualizare, creația enesciană, prin semnificațiile sale culturosofice, realizează — pentru cultura noastră — un imens salt calitativ. Acesta își află mai întîi prefigurarea simbolică în *Oedip*. Întoarcerea, drumul înapoi spre părinți al protagonistului din opera capitală a creației lui Enescu, reprezintă drumul enescianității către folclor, către originea spiritului și fundamentul creației esențiale. Despărțirea și fuga acestuia dinspre părinți o simbolizează pe aceea a creatorului de geniu conștient de propria sa natură-condiție; fuga sa dinspre anonimitatea și mediocritatea folclorică înaintea marelui simfonism, exodul său și al artei românești din „natură“, din *datul* naționalului, din „folclor“, și îndreptarea victorioasă spre inima universului. Încercarea reușită a întrupării spiritului Universului — cum ar fi spus Eminescu. Am mai atins cîteodată cam care au fost liniile generale ale scenariului și regiei dramei lui George Enescu — geniul: dramaturgie care a fost aceea a culturii muzicale românești, a geniului și destinului românesc, cea a desprinderii din folclor. O dramă după chipul și asemănarea simbolului oedipeic, cel al desprinderii și desolidarizării culturii omenești față de *natură*. O dramă eroică întrucît ea consemnează victoria instituirii unei noi realități și al unui nou mod de asumare-tratare a legilor dintîi, a îndrituirilor de sorginte și de „natură“.

Destinul, pentru Enescu era deci datul folcloric al muzicii sale. Dat pe care îl înfrînge printr-o subtilă şi supremă spiritualizare şi metamorfozare, printr-o pevărsare a naţionalului în universal.

Revenind iarăşi la simbol să remarcăm faptul că drumul lui Oedip dinspre Corint spre Teba este şi acela care vizează atingerea condiţiei de regalitate. În cazul nostru această condiţie reprezentînd suveranitatea culturală savantă. Deoarece trecerea de la „naţional" la „universal" trebuie văzută (ca în scenariile simbolice ale miturilor universale, mituri ale universalităţii) ca *schimbare a condiţiei de prinţ* (şi să ne aducem aminte, prinţ era feciorul din *Tinereţe fără bătrîneţe...*, simbolul basmic al naţionalului nostru folcloric) *pentru aceea de rege.*

George Enescu, însuşi geniu, creator de geniu, cu geniu şi al geniului, ar fi putut — asemeni întregii muzici româneşti — să mărturisească şi să dovedească un lucru la care el însuşi şi o dată cu el însăşi arta (muzicală) românească a consimţit şi trăit: *împlinirea* destinului, a condiţiei, ieşirea din (propria) *natură* (= specificul naţional primar, limitativ) şi intrarea în (marea) *cultură.* Iată de ce geniul enescian ilustrează destinul spiritului românesc, marele *kairos* („cumpătul vremii") al românescului, enescianismul însemnînd geniul (cel spornic) de la cumpătul românesc al Vremii.

*

Continuînd a privi cultura ca pe o izbăvire a naturii, biruinţa lui George Enescu în muzică poate fi înţeleasă şi ca o izbăvire a folclorului de propria sa natură, adică de propria sa *limită de a fi.*

Enescu ştia că (aşa cum va fi spus Brâncuşi: „Nu sînt străbunii destinul nostru?") trecutul nostru muzical, folclorul, îi circulă în vene şi îl confirma (consacra) destinul. El consimţea asupra moştenirii, îndrituirii sale cu geniul şi cu destinul folclorului. Totodată, era însă conştient şi că folclorul (la fel ca străbunii, care „vin să-şi trăiască-n noi/viaţa netrăită", cum va fi spus Blaga; care îşi „varsă" „osemintele" în el, cum va fi recunoscut Arghezi) aşteaptă din partea sa şi are nevoie, pentru a fi în simfonism şi universalitate, de experimentarea a ceva ce el nu mai experimentase încă. O nouă formulă de fiinţare, o nouă faţă şi condiţie de a fi. Realizînd o transfigurare şi trans-substanţializare de acest gen Enescu biruie şi *pentru* folclor (adică în avantajul său), înfrînge şi destinul folclorului însuşi.

Cum am mai spus, cu Enescu se închide un destin (minor) şi se deschide un altul major. Este înfrînt un destin care ne devenise îngust, inactual, în favoarea unuia amplu, de perspectivă. Enescu (asemeni lui Brâncuşi) a ştiut că numai *iubindu-ţi* destinul se poate ieşi din el şi poate fi împlinit el (destinul) însuşi. Înfrîngerea destinului prin (chiar) destin a echivalat cu dobîndirea de (nou) Destin.

Aşa cum arăta folclorul, era evidentă incapacitatea acestuia de a cunoaşte şi de a suporta ingerinţele simfonismului, evitînd (totuşi) circumstanţele hibride, şi de a genera o formulă stilistică şi estetică de autentică valoare. Tocmai de aceea, Enescu trece dincolo şi porneşte de dincolo de folclor, mai întîi printr-o dezarticulare; aproape o demolare a acestuia, printr-o evitare şi deviere a folclorului folclor). Momentul acesta primordial se poate urmări bine încă în *Octuor.* Aici, ca şi altă dată, „evitarea" folclorului are loc în condiţiile (şi se face prin intermediul) unor modificări de tempo, ritm şi de înălţimi sonore, care alterează profiluri altfel arhaice, originare, de afiliaţii şi substanţă folclorică, populară. Şi astfel, aceste alterări ale unui motiv parcă posibil de a fi dedus din ori rataşat

unui text popular, aceste alterări aparente realizează şi reţin doar mutaţia, transferul imaginii muzicale asupra unui alt obiect şi a unui alt orizont de definire (fiinţare). Tot în lucrarea amintită poate fi urmărit şi un al doilea factor de deviere dinspre folclor: transformarea ostentativă a intervalisticii, dinamica de registraţie (care se obţine), fragmentarea şi realipirea celular-motivică a fluxurilor întonaţional-melodice. În fragmentele *Octuor*ului, şi caracteristic lucrărilor de maturitate, liniile melodice arată că fiind compuse din traiecte destul de simple dar în interiorul cărora numeroase sunete-elemente din motiv sînt transpuse fie la octava superioară fie la aceea inferioară. Astfel se obţin salturile mari şi bruşte, astfel auditorul şi analistul fiind îndepărtaţi de orice reamintiri familiare, de orice afilieri sau puneri în relaţie a substanţei originale (enesciene) cu aceea populară.

4. Datul folcloric și datul simfonismului apusean

Enescu s-a eliberat (el însuși) de folclor în sensul în care s-a eliberat şi de obsesia tricordului. Şi anume: reformulîndu-l mereu. El s-a salvat din folclor, din datul şi imanenţa congenitală în sensul în care respectivul termen, *salvare* sau *izbăvire* (eliberare sau Mîntuire) însemnează înainte de toate *a elibera propriei esenţe*. Aşa că Enescu a ieşit din folclor, muzica românească, cultura noastră a ieşit din folclor — a biruit ursita — prin faptul şi în sensul că au izbutit *prin* folclor (că au dat de universalitate) coborînd mai adînc *în acesta* chiar, actualizînd esenţa acestuia.

Cel mai important aspect este însă acela de semnificaţie finală ontologică, pe care îl constatam şi caracterizam drept *deschidere a folclorului* în faţa unui nou orizont fiinţial. Acela nu al *existentului* ci, ca la Enescu, acela al *posibilului;* nu al *fiindului* ci al *fiinţei*, prin intermediul unei fiinţări noi şi totodată organice. Metamorfoza, devenirea creatoare pe care o recunoaşte în enescianism tradiţia limbajului muzical însemnează şi cauzează depăşirea unei *stări* a folclorului (a naţionalului) şi nu a folclorului (naţionalului) ca lucru, ca o categorie entitativă; depăşirea unui fel de a fi şi nu a faptului de a fi. Enescianismul însemnează îndreptăţirea folclorului prin straturile şi stările lui virtuale, (de) dincolo de acelea contingent-actuale, primare. Relevîndu-i şi obiectivîndu-i ipostaze — pe care absenţa de pînă atunci determina ca ele să fie receptate drept originale, cu totul noi —, ipostaze ca acelea ce „n-au fost să fie / (poate) erau să fie / vor fi fiind / vor fi să fie / sînt să fie“, conferindu-i adică ipostaze materiale fiinţei sale „neîmplinite / suspendate / eventuale / posibile / ale intrării în fiinţă“ pe lîngă aceea „împlinită“ (despre care spunem că „a fost să fie“ — toate aceste identificări ale semanticii formelor verbale aparţin lui C. Noica [2]), din moment ce toate aceste ipostaze acoperă dimensiuni ale fiinţării mult mai subtile şi promiţătoare faţă de simpla realitate de a fi a fiinţei, însemnează că George Enescu a (re)dat folclorului tot ceea te *nu ajunsese să îi aparţină* în (mod) real *din ceea ce era legat de el*. I-a redat folclorului plinătatea de fiinţă eludată, uitată; însuşi universalul său. Adică ceea ce fiinţează *ana-mnetic*, dincolo de memorie; şi *a-letheic*, dincolo de (sau după) uitare. Aceasta înseamnă adevărată izbăvire a folclorului, adevărată eliberare a acestuia, pe care a cunoscut-o în enescianism: defrişarea zonei infinitului propriei posibilităţi de fiinţă, negarea nefiinţei (aceluia) şi punerea de fiinţă pe locul (presupus pînă atunci al) nefiinţei sale, dezmărginirea hotarelor şi a contingenţelor

ontice, nemărginirea latenţelor, reconvertirea la (propria) esenţă, redarea pre-feţei a pre-fiinţei sale care este Fiinţa primordială şi increată, primordial creatoare şi institutoare, din care purcede întregul muzical, universalitatea muzicală şi dec muzicile toate, Muzica.

Folclorul se adevereşte la George Enescu drept o lume a posibilului realizabil şi o lume realizabilă a posibilului, datorită nu entitativităţii ci substanţialităţii sale de adîncime, aceea care constituie *datul* inconştient şi conţinutul inconştientului genialităţii (creatoare) enesciene. Cum bine se ştie, prin inconştient persoana înaintează spre rădăcini şi surse (origini), se deschide către străbuni şi îşi dezvăluie identitatea prin propria pre-fiinţă, prin dat, natură şi destin; şi tocmai de aceea el, inconştientul (chiar creator), este dependent, influenţabil şi dominat de toate acestea. În fond el *se* exprimă prin intermediul acelor coordonate şi cînd spunem sursă, străbuni, matcă, matrice, izvod (etc.), nu citäm decît proprietăţile lui. De altă parte însă, toate elementele (sinonimele originarităţii) enumerate acum nu sînt decît denotaţiile şi conotaţiile, însemnele şi temele folclorului (cînd vorbim de artă şi creaţie); faptul acesta ne dovedeşte folclorul, încă o dată, drept inconştient şi destin al enescianităţii. Deoarece destinul constituie orizontul şi sensul vectorial al realităţii inconştiente, devenirea enesciană a folclorului (recte a „naţionalului") constituie un act — reliefat în artă — de propriu-zis destin.

Încercăm mai jos să compunem o listă care reprezintă un posibil tabel al transformărilor enesciene, obţinute în comparaţie cu elementele *date*, de pornire a sa şi de moştenire din naţional. Conţinutul schematic al acestui tabel nu vizează nicidecum să fie exhaustiv ci doar sugestiv, relevant prin reprezentativitate.

Astfel faţă de:	Enescu opune (în final) şi impune
vocalitate (şi monovocalitate)	— timbralism sincretic, complexitatea instrumentalităţii simfonice
monodie	— armonia cromatică, polimorfism de „bloc sonor"
modalism diatonic	— modalism cromatic, dodecafonism şi atonalism personal (a-doctrinar)
omofonie	— polifonie
heterofonie întîmplătoare	— heterofonie autarhică şi poliheterofonie
sistem ritmic	— developare temporală organic-liberă, pancategorială ritmic
statism formal	— structuri deschise
major — minor	— paratonalism (fuziunea, sinteza şi concomitenţa antinomiilor tonale; „tonalitatea plutitoare")
întemeierea pe legi de acustică naturală, fiziologie şi cantabilitate umană	— întemeierea pe principii de determinare abstractă, de gîndire afectuală, logică sau raţională
folclor (etnofonie)	— limbaj enescian
limbaj preluat, perpetuat	— limbaj creat, constituit
comunitate închisă (rurală sau elitistă)	— universalitate culturală

Tot ce ţine de clasicitate în arta enesciană reprezintă reflexul şi produsul unui imperativ categoric, necesar. (Oricît ar fi de) romantic prin vocaţie şi epocă, Enescu este un clasic prin necesitate. Fiindcă destinul artei noastre savante nu fusese îndestulător împlinit în dreptul clasicismului, Enescu rămînea dator să o facă; iată de ce înfeudează el un nou clasicism (cu opera şi limbajul său). Pînă-n pînzele cele albe ale originalităţii sale, Enescu, se vede, este împlinitorul tot al unei opere de destin.

Ar fi aici nimerit ca să amintim cuvintele teoreticianului literar Mihail Dragomirescu despre originalitate. Semnificaţia pe care el o dădea acestui termen ne ajută foarte mult ca să înţelegem ce trebuie noi să vedem în originalitatea enesciană şi ce semnificaţii trebuie în fond să realizăm atunci cînd vorbim despre proprietăţile limbajului său. În *Ştiinţa literaturii* (1926) Dragomirescu face o netă deosebire între *noutate* şi *originalitate*. „Noutatea e a timpului şi spaţiului, pe cînd originalitatea e a eternităţii. Noutatea se învecheşte; originalitatea se înnoieşte veşnic“ Fiind „semnul cel mai vizibil şi cel mai sigur al capodoperei,“ originalitatea „are prin excelenţă valoare simbolică“ [3]. Un astfel de conţinut trebuie să acordăm originalităţii enesciene, justificîndu-se astfel sensurile simbolice ale enescianismului.

Dar tot *destin* însemna pentru George Enescu şi datul muzicii universale Destin însemna structura canonică, datul arhitectonic al formelor muzicale. Creatorul recunoaşte şi se supune oarecum formelor clasic-romantice, le utilizează şi respectă (iar despre semnificaţiile predilecţiei sale pentru forma şi principiul sonatei vom avea prilejul să insistăm în mod special); Enescu rescrie însă aceste forme convenţionale şi (chiar) obiective, le aduc inovaţii şi transformări interioare pînă la şi pînă dincolo de *limita* identităţii lor. (!Iată în *Cvartetul al doilea* op. 22 o reexpoziţie care ar fi „trebuit“ să apară la sfîrşitul părţii întîi, ilustrînd astfel cuminte forma tradiţională a sonatei, survine abia în finalul întregii lucrări. Arhitectura se elaborează astfel din dilatări şi proporţii interne nemaicunoscute. *Dat* şi *destin* mai era şi modalismul, diatonismul, temperajul, cromatismul, tonalismul etc., etc., orice alte structurări şi organizări ale materiei sonore brute; tot ce se „oferea“ şi se impunea în cadrul simfonismului european. Tot ceea ce ţinea de viziunea teoretică, stilistică (romantism, impresionism — dintre cele prezente la Enescu), estetică, tehnică (contrapunct armonie polifonie), consacrat deja ca un bun stabil, universal valabil, ca tradiţie academică, toate acestea au constituit *datul*, elemente de ursită şi pentru geniul enescian. Dar cît de nonşalant le depăşeşte el pe toate acestea, cît de departe le împinge şi nemărgineşte orizonturile atunci cînd înfrînte sînt însăşi determinaţiile obiective şi obiectuale ale acestui *dat*, fondul deliberat în milenii de experienţă artistică. Să luăm ca exemplu cazul construcţiei cu microintervale. Această formă de elaborare melodică nu reprezintă, în plan fundamental, de primă importanţă, o inspiraţie exotică; sursa enesciană a acesteia nu este nici muzica orientală şi nici sugestiile folclorului românesc. Ci ea reprezintă produsul unei puteri în discuţie a însăşi sursei muzicii, a originii şi disponibilităţii (de a fi a) limbajului muzical. Regresul la ante-temperaj înseamnă o coborîre la infinitezimal, la preformal, o re-generare a datului muzical [4]. Şi nu este întîmplător, ba chiar revelator şi ostentativ, demonstrativ în cel mai înalt grad, faptul că Enescu introduce sferturile de ton în scena întîlnirii lui Oedip cu Sfinxul înaintea porţilor Tebei (actul II). Deoarece aici ideea „rătăcirii“ (*nostos*), a îndepărtării de lege şi de condiţia firească („Cunosc o licoare cu gust schimbător“ psalmodiază eroul în microintervale), ideea destinului constrîngător şi a înfrîngerii constrîngerilor sale este susţinută şi dublată în felul şi la nivelul acesta al formei

exterioare (materialicești) de semnificare. Ideea nimicului (în textul dramatic) este materializată prin subminimalul (sonor al) expresiei muzicale.

Cu Enescu, orbia destinului s-a transformat în lumină. (Realizînd o lucrare de atare semnificații nu a acționat el oare în spiritul, în destinul spiritului românesc? Să ne reamintim iarăși că ciobanul nostru mioritic făcea din inevitabil, din implacabil, din experiența sorții o apoteoză, o epoptée). Iar ceea ce nu era orbie în destin, a păstrat. Aceea era partea de geniu a destinului.

5. Influențele catalitice. Sensurile călătoriei exterioare sinelui

Reevaluîndu-și propria experiență, marile spirite culturale au fost totdeauna de acord în a considera că gestărilor spirituale fecunde și marilor salturi calitative, creatoare, le sînt invariabil necesare, pentru a avea loc, contactele cu marile culturi, asimilările unor elaborări universaliste. Oricît de generoase ar fi resursele native, ele, se știe, nu ajung la deplina lor putere de manifestare fără catalizatorul unor experiențe străine, exterioare sinelui. Fără impulsul pe care-l dă atingerea unui nou general, individualul nu se dezvoltă ci dincontră se diluează și pierde. Contactul cu lumea s-a dovedit că are un rol decisiv în realizarea sinelui românesc de adîncime. Numai că — iar acest lucru s-a remarcat mai puțin — nu cu orice cultură se realizează relația cea mai fecundă și mai ales nu cu orice cultură aflîndu-se în contact adînc ia naștere această formă specifică de autorelevare, de dezvăluire și sporire organică a sinelui. Nu oricare asimilare alogenă susține îmbogățirea identității, a unui fond specific, pe linia tradiției. În istoria culturii noastre s-a evidențiat destul de pregnant că relațiile spirituale și preluările unor valori aparținînd unor culturi congenere spiritualității românești, ale unor culturi cu care noi avem totuși înrudiri de substrat, etnospirituale și lingvistice, au avut un rol decisiv, mult mai adînc și deosebit decît acela pe care l-au avut contactele cu și asimilările unor registre culturale originarmente nesolidare. Influențele anglo-saxone de pildă au dus la diversificare și la o îmbogățire cantitativă, pe orizontala politropiei spiritualității românești; în timp ce influențele care au venit înspre noi dinspre ariile culturale de sorginte pur indoeuropeană și romanică ne-au nuanțat și accentuat vitalitatea tradiției, ne-au sporit dinamismul intern și propriu ființei, ne-au regenerat și consolidat specificul, identitatea, ne-au îmbogățit pe linia de destin a etimonului nostru. Spiritualitatea bizantină, în evul mediu, curentul latinist, în veacurile XVIII—XIX și literele franceze, în XIX și XX, au avut — se pare — o importanță vitală și optimă în evoluția culturii noastre naționale. Aceste culturi, superioare fiecare la vremea sa, nu ne-au făurit pe noi (ca moderni sau universali), n-au avut deci o influență formatoare ci una catalizatoare. Prin intermediul acestor contacte spiritul românesc s-a îmbogățit însușindu-și alte *variante* (de devenire) ale acelorași rădăcini; spiritul românesc s-a reîntîlnit deci cu sinele său mai adînc; influențele s-au vărsat în acest sine adînc fiindu-i acestuia solidare, fiindu-i adevărate variante proprii. Să luăm aici spre exemplificare cazul lui George Enescu, și să nu pierdem din vedere că scenele pariziene i-au prilejuit creatorului întîlnirea cu mitul lui Oedip ca și premiera operei sale. Sau că mediul parizian — în care s-a transplantat și căruia i s-a opus — a fost acela în care Brâncuși a descoperit și conceput formele artei sale esențialiste. În contact cu occidentul latin, de romani-

rate occidentală și mai puțin în contact cu culturile nelatine au apărut în contemporaneitate marii cărturari români, cu „conștiințe (și creații) planetare". (Să evocăm în aceasta ordine de idei nume ca Piu Șerban Coculescu alias Pius Servien, Matila Ghyka, Mircea Eliade — pentru care mai important a fost însă contactul cu orientul hindus, deci cu culturile tot de substrat neolitic autohton —, Emil Cioran, George Uscătescu).

Într-unul din eseurile anterioare am urmărit — într-un fel— evoluția și aspectele particulare ale conceperii ondulatoriului ontologic și ale finalităților dualismelor antitetice în gîndirea românească. După cum am fi putut remarca acolo este evident că aceste formule și idei de mare expresie filosofică (cum sînt *ondulatoriul ontologic* și *dialectica antitetică a dualităților categoriale)* nu reprezintă decît niște extrase și conciziuni ale temei *pluralismului ființial* (o temă filosofică — i-am zice — *de substrat*, cu germeni prezenți în gîndirea vedică, traco-dacică, în aceea mitică sau folclorică românească). Prin urmare, numitele teme și chintesențe filosofice au apărut natural în gîndirea savantă autohtonă deoarece aveau legături adînci, organice cu tradiția reflexiei orale a spiritului autohton. Dar nu este întîmplător faptul că o relație spirituală a gînditorilor români cu cultura franceză (înțelegînd-o pe aceasta mai apropiată fondului nostru trac și dacc-roman) a coincis (?), la aceștia, cu ideea dualismului ontologic, a ritmicii pulsatorii și a ondulatoriului. Să ne aducem aminte că în cei zece ani de exil pe insula Chios (o insulă greacă deci), Ion Heliade Rădulescu (latinist, elinist și filo-francez) a conceput „Echilibrul între anthithesi". Să nu uităm că sursele lui Cantemir sînt orientale și bizantine, franceze ale lui Vasile Conta, Pârvan, Stephan Lupasco, P. Servien sau M. Ghyka (dintre toți aceea care și-au pus problema expresiilor și schemelor periodic-geometrice ale realului). Am putea spune deci că ondulatoriul, ca reducție a pluriformismului ființial și ca expresie a dualismului ontologic, este opera aprofundării sinelui, substratului și specificului filosofic autohton, la care își dau concursul influențele catalitice de sorginte tracică și romanică (latină). În timp ce prin beneficiul și formația germanistă s-a ajuns mai degrabă la ideea spiralei (v. Maiorescu și discipolii săi; Antoniade). Doar — și în fine — la Lucian Blaga aluviunile germanistice se împletesc cu acelea de substrat, așa încît vor predomina influențele favorabile fondului arhaic indoeuropean; și astfel ia naștere în gîndirea sa ideea ondulatoriului *mioritic*.

Am putea spune chiar că în Franța, Enescu, sau Brâncuși, a devenit mai român. Acolo și-a dat seama că reprezintă o demonstrație; o adevărată demonstrație spirituală, culturală, a reducerii sau concentrării la a reprezenta — cu sine însuși — expresia unor abstracții ideatice de cea mai intimă puritate a românescului. Dintr-o viață trăită la Paris s-au rostit cuvinte ca cele care urmează. „Am remarcat dintr-un grafic al vieții mele că viața oricărui om e ca o coardă care, atinsă, oscilează și revine încet la poziția simplă și dreaptă de la care a plecat. Eu revin mereu de unde am plecat...". „Azi încă, în culcușul meu de om bătrîn, mi se pare adesea, prin somn, că sînt încă o ființă ce doarme prin timpuri... Dar am conștiința că toate cele trăite într-o viață sînt prezente. Clipa visului meu de astăzi e aceeași cu cea de acum jumătate de veac. Toate sînt în jurul meu laolaltă. Unde începe cercul, unde sfîrșește? Toate retrăiesc în mine, au fost, sînt și vor reveni, toate se reîntorc, răsărituri și apusuri..." (George Enescu). „În ceea ce fac eu nu este nimic nou. A fost odată și va fi. Deci eu caut ce este mereu" (Constantin Brâncuși). „Ceea ce a inițiat travaliul meu, fie în opere, fie în balete a fost întotdeauna impulsul întoarcerii, mitul întoarcerii spre patrie, mitul lui Ulise, al lui Orfeu, toate acele mituri antice care au la bază ideea întoarcerii. S-ar zice că aceast dee există

în mine. Trăiește în mine nestinsa dorință de a reveni spre locurile copilăriei și tinereții mele". „Un psihanalist ar putea spune că această stranie și subconștientă constanță în alegerea argumentelor libretelor mele nu ar fi decît complexul «dorului», pe care îl am față de pămîntul unde m-am născut și mi-am petrecut tinerețea, unde doresc mereu să mă întorc" (Marcel Mihailovici).

Parcă cea mai intimă cunoaștere (sau recunoaștere?) a ceea ce este mai propriu și specific se capătă doar prin intermediul privirii din perspectiva exteriorului. O „ieșire din sine" pare a fi benefică realei cunoașteri a sinelui și a realizării sinelui. În fond, așa cum am mai văzut deja, acesta este sensul și valoarea oricărei peregrinări.

*

Înainte de a termina s-ar cuveni acum ca să citățm remarcile a cîteva mari spirite, oameni de cultură a căror ideatică exprimată în cele ce vom cita intră într-o preafrumoasă și semnificativă coincidență cu propriile noastre concluzii. Ne gîndim mai întîi la Leo Frobenius, care, într-o carte a sa prezenta la un moment dat un caz socio-cultural african, în cadrul căruia era vorba despre deschiderea — de-a dreptul stihială i-am putea spune — deschiderea spre nou, spre creație, civilizație și viață activă a unui popor primitiv și sedentar. Faptul acesta s-a petrecut la impactul adînc, un impact eminamente de conștiință, nematerial, cu lumea din afara comunității respective, cu altă civilizație. Conștiința de sine, cunoașterea de sine este declanșată și stabilită plenar, în interioritatea spiritual-umană, prin contactul sau în momentul contactului cu alții, cu *lumea*. Într-un fel, din cazul prezentat de culturolog aceasta este concluzia care se poate trage. Fiindcă, spune Frobenius „factorul străin trăit intuitiv a devenit în întregime cărămidă și mortar pentru o nouă sinteză a celor de-acasă. Subiectul observației a devenit obiect. «Eul» din trecut a devenit un «el» al «eului» din prezent (...). În individ trebuie să se repete destinul întregului" [5].

În urma unui studiu de supremă erudiție și profunzime a interpretării artei și simbolisticii indiene, Heinrich Zimmer încheie volumul său istorisind povestea hassidică a unui rabin care pleacă din orașul și țara sa în capitala unei alte țări, pentru a căuta o comoară pe care de trei ori visase că o va găsi acolo. Ajuns în respectivul oraș, căpitanul care păzea podul sub care bătrînul ar fi trebuit să sape, rîde de visul, de intenția și de osteneala (inutilă) a călătoriei sale, spunîndu-i că un vis similar avusese și el. I se poruncea și lui să se deplaseze tocmai în orașul și în casa modestă a rabinului pentru a descoperi o comoară îngropată sub soba acestuia. Atent la spusele ostașului, bătrînul se întoarce de unde pornise, sapă în cotlonul propriei case și găsește într-adevăr o bogată comoară. Morala istoriei e superb formulată de savantul german: „Or, adevărata comoară ce pune capăt mizeriei și încercărilor noastre nu e niciodată departe de noi, ea nu trebuie căutată în cine știe ce ținut îndepărtat, ea zace îngropată în cel mai ascuns ungher al propriei noastre case, adică al propriei noastre ființe. Și ea zace în spatele sobei, centrul dătător de viață și căldură al structurii existenței noastre, inima inimilor noastre — și totul ar fi în a putea săpa. Se întîmplă însă în mod ciudat și persistent, că numai după o călătorie însuflețită de credință, într-o regiune îndepărtată, într-o țară străină, pe un tărîm neobișnuit, ne poate fi revelat înțelesul acelui glas lăuntric chemat să ne îndrume căutarea. Și într-un mod ciudat și persistent (constant n.n.) se mai întîmplă că acela care ne dezvăluie înțelesul criptic cului nostru mesaj lăuntric să fie neapărat un străin, de altă credință și de alt

neam“ [6]. Comentînd același pasaj din Zimmer, Mircea Eliade de asemenea își încheie un studiu al său asertînd că „acesta este sensul profund al oricărei veritabile întîlniri; acesta ar putea constitui punctul de plecare a unui nou umanism, la scară mondială“ [7]. Același savant din urmă reia parabola într-un studiu referitor la creația brâncușiană, concluzionînd că influențele internaționaliste, arhaice ori savante pe care artistul nostru le-ar fi putut înregistra și topi în geniul său, n-ar fi avut decît (și tocmai) rostul și rezultatul unei autorevelări și declanșări a virtualităților aflate în sine [8]. Morala povestirii este perfect aplicabilă și utilă și în vederea înțelegerii lui Enescu. În urma întîlnirii cu lumea, cu cosmosul muzical de pe întregul pămînt, el a aflat de fiecare dată un tot mai adînc sine, spirit etern și universal hălăduind deasupra unor ape marcate de duhul unui topos național.

Enescu a conștientizat foarte bine necesitatea căutării acelei originalități identice cu eternitatea creatoare, prin forare pe verticala interiorității. („Important este să lucrezi totdeauna în adîncime. Trebuie să crezi. Ai forat metri fără să găsești nimic. Continuă: dedesupt zace cel mai pur briliant, comoara. Se găsește totdeauna o comoară“.) Brâncuși de asemenea. („Săpînd mereu fîntîni interioare eu am dat de izvorul tinereții fără bătrînețe și al vieții fără de moarte“). Iar inexorabila peregrinare și eternul *nostos* — oscilare prin lume, le-a caracterizat aventura existențială. Căci „uneori e nevoie să te îndepărtezi de lucruri, să traversezi un ocean, ca să vezi lucrurile de aproape“ (Alejo Carpentier). „Drumul cel mai scurt către sine duce împrejurul lumii“ (Keyserling).

XIV

Ubicuitatea numită George Enescu
Patru definiții ale enescianității

1. Substanță și întemeiere ontologică / 2. Stil și adeverire gnoseologică / 3. Bornă și normă axiologică / 4. Modelul praxeologic /

1. Substanță și întemeiere ontologică

Cultura muzicală românească poartă în chip fundamental în sinele său adînc numele și efigia lui George Enescu. Aceasta, nu numai ca pe un motiv izolat, ca pe un moment istoric, ca pe un element al ei, ci, mult mai mult și însemnat fapt, ca pe un spirit, meridian de esență, de gînd și de atitudine, de substanță și mod de a fi.

Bine (re)cunoscut este Enescu de către arta și cultura muzicală românească nu doar în modul ei de a deveni în istorie: contribuabilul de excepție; ci și în starea ei de a fi: aceea a persistenței, a prezenței și consistenței, actualității sale. George Enescu înseamnă ieșirea muzicii noastre din subiectivitatea ei românească și accesul ei la comunicarea planetară, egală, într-o nouă substanță adecvată și adeverită logosului nostru esențial și spiritului lumii totodată. El înseamnă ridicarea muzicii noastre la simfonism, adică la înălțimea unui concept savant și universal, la noi, pînă la George Enescu, încă neautorizat și necompetitiv (din punctul de vedere al recunoașterii). Această sincronizare specifică reprezintă însă o realitate continuă, actuală de-a pururi; iată de ce George Enescu, simbolic și reprezentativ fiind pentru această realitate, nu face parte (doar) din istoria muzicii românești ci — prin semnificațiile geniului său — din condiția ei de principiu, din condiția ei ontologică.

În marea universalitate, muzica românească, simfonismul nostru, debutează și se impune prin și odată cu George Enescu și cu școala fondată odată cu el (Mihail Jora, Paul Constantinescu, Sabin V. Drăgoi, Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu, Dimitrie Cuclin, Alexandru Zirra, Mihail Andricu, Filip Lazăr, Marțian Negrea etc.). Odată cu apariția lui arta noastră muzicală se împarte și se socotește (istoric) în *preenesciană* și *postenesciană*. Prima școală națională, epoca preenesciană, aceea a secolului XIX, a făcut *tot ceea ce a putut* pentru muzica (și cultura) românească; aceea care i-a urmat enescianismului *poate să facă* orice (desigur dacă știe cu înțelepciune să se folosească de nelimitele unei libertăți ne-arbitrare, înscrise în destin și însemnate de [și cu] geniu).

Adevărul afirmat odată de către Paul Constantinescu, după care „George Enescu poartă pe umerii săi întreaga muzică românească de astăzi" — nu este valabil numai pentru vremea sa; ceea ce vrem noi să arătăm acum este în ce mod adevărul acesta rostit rămîne valabil și pentru prezent și pentru viitor. Căci astăzi, după ce perspectiva istorică a devenirii muzicii noastre îi constată atotprezența ființei sale eminent princiare și suveran tutelare, George Enescu nu mai rămîne doar numele unui creator de excepție ci chiar modul de existență al unei creații națio-

nale cu mari incizii în avangarda valorică a muzicii culte universale. George Enescu dă numele său unei categorii, inerenței și transcendentalului creativității românești în ipostaza artei sonore, o esență distilată și asimilată în actualitatea, în faptul și în rațiunea muzicii noastre. El reprezintă modelul și simbolul marii transfigurări a melosului nostru etnic în toposul și patosul (muzical al) transetnicului universal; plenitudinea semnificațiilor universal umane ale acestuia conferă etnicului, particularului nostru autohton, revelat în și prin esența sa de universalitate, valabilitatea și valoarea de cea mai amplă generalitate. Aceasta izbăvire a specificului din „cercul său strîmt" al primarității folclorice, și — prin replăsmuire — această relevare a sa ca punct de circumferință identic cu „centrul", iată ce înseamnă enescianismul ca model și moment de mutație ontologică. Deoarece enescianitatea înseamnă tocmai conținutul, locul și modul accederii la stratul în care creativitatea noastră într-adevăr *este*, în chip ultim și esențial.

Conform unui specific autohton și arhaic de gîndire, evoluția ascendentă, calitativă și autentic-obiectivă, apare în cultură prin palingeneză; adică prin revirimentul unor momente prestigioase ale istoriei reale, deja petrecute; și de asemenea, prin actualizarea unor acumulări latente, pasive, ale trecutului. Iată pentru ce, marele avînt contemporan al culturii noastre muzicale echivalează cu resurecția momentului George Enescu. Acum, în ultimele două decenii în mod special, cînd arta (muizcală) românească — prin nume ca Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu, Tiberiu Olah ș.m.a. — se înalță în mod apreciabil și considerabil între primele rînduri și locuri ale neo-pozitivismului muzical european, poate mai exact spus ale noului umanism muzical, se naște (parcă) iarăși Enescu. Retrăim deci din nou un moment de enescianism în cultura muzicală românească de astăzi. Și, prin arta noastră contemporană, cultura universală trăiește momentul Enescu, recunoaște atributul vitalizant al enescianismului. Enescianismul e modul de a fi și de a deveni al muzicii românești, și de aici: al întregii culturi românești; este un nume de *substanță ontologică*, genialitatea ultim reală răsfrîntă astăzi pretutindeni și nuclear în conștiința și fructul creației noastre, ori ca un cîmp de forță, eidomatic și ontic.

2. Stil și adeverire gnoseologică

Enescianismul este un *stil* al muzicii românești, în sensul în care Blaga interpreta stilul drept element esențial, formativ și (astfel) fundamental al specificității unei culturi și manifestări creatoare, ținînd de imanența interioară, abisală a acestora. Modul specific românesc de a vedea și experimenta, de a recunoaște și reprezenta lumea și viața, pluralismul ființial al existenței și onthosului, experiența umană ca înscriere într-un parcurs al petrecerii în spirală: trecerea dalbă dintr-o lume în alta și dintr-un statut existențial în altul, peregrinarea cu dor în afara și în departele mătcii ș.m.a., se reflectă toate în arta enesciană. (Iar prodigalitatea acestei bune și savante reflectări, oriunde ar mai fi întîlnită, amintește întotdeauna de enescianitate și se reclamă acesteia.) Muzica lui Enescu este prima traducere deplină și înalt valorică, subtil sugestivă — în grai universal — a dorului românesc; ea realizează prima mare și adîncă solidarizare a lumii (și a noastră cu lumea) prin ceea ce noi frîngem, frămîntăm, cuminecăm și rostim în doină. Gîndirea muzicală enesciană reprezintă o viziune totală, o sintetică și rotundă

cuprindere care întrece cu mult potențele semnificative ale conceptului de *imagine* (Weltanschauung), atingîndu-le pe acelea de *reflecție* și *reprezentare* — a lumii, a sensurilor, semnificațiilor și finalităților omului. Muzica aceasta promulgă și realizează o reconsiderare a tuturor parametrilor obiectivării artistice, începînd de la elementele expresiei obiectiv-formale, empirice și pînă la acelea ideatic-conținutistice, căutînd și aflînd pentru toate soluții autentice și fecunde de re-întemeiere. Enescianitatea constă în claritatea cu care sînt redate în opera de artă (muzicală) temeiurile arhetice ale exprimării artistice specifice, ca și rosturile supreme, ale edificării moral-spirituale și ale contemplării esențial-noematice, pe care și prin care se edifică eternitatea și autenticitatea creației originale.

De un novatorism absolut, ideea enesciană de sincronizare a tradiției autohtone, naționale cu novatorismul și obiectivismul muzical modern, academic, de sincronizare și universalizare a „specificului" și tradiției prin coborîrea la temeiurile însești ale specificului și alte tradiției folclorice, și-a dobîndit la Enescu o strălucită realizare. Muzica lui este o poartă a Orientului către Occident. Iată de ce enescianismul reprezintă un destin și o cale, ideea de destin (autentic înfăptuit) și de cale. Mai întîi de orice este vorba de acea cale regală a românescului: prin sine însuși spre lume, regăsirea în sine însuși a lumii.

„Studiindu-l pe Enescu îndelung și aprofundat, avem șansa să ne descoperim pe noi înșine. Toate generațiile de compozitori care i-au urmat lui Enescu au încercat și, bineînțeles unii dintre ei au reușit să se descopere pe sine studiindu-l pe Enescu" (Ștefan Niculescu). Enescianitatea realizată, fie prin studiul operei lui Enescu, fie prin afilierea inconștientă a creatorului actual stilisticii conceptuale și constructive a aceluia, atinsă și asimilată, această „enescianitate" reprezintă fondul și ponderea autenticității, valorii și originalității creației noastre. Căci *enescianismul* poate strînge sub aripile semnificației sale tot ceea ce (inclusiv modul în care se poate obține și releva ceea ce) face „partea noastră de cer", universalitatea atinsă dintr-o perspectivă românească și pe calea devenirii și relevării organice a spiritului. „Noutatea e a timpului și spațiului, pe cînd originalitatea e a eternității. Noutatea se învechește; originalitatea se înnoiește veșnic" (Mihail Dragomirescu). O astfel de originalitate propune și avansează arta lui Enescu sau a lui Brâncuși; unică prin esențialitatea pe care se fundează și pe care o redă în mod pur. Acestei originalități care relevă originaritatea într-o eternitate prezentă și actualitate deplină, acestei modernități a arheului, i-am putea noi da acum numele de enescianitate. „Originalitatea" — spunea Enescu — „o dobîndește numai acela care nu o caută" și care — continuăm noi — se lasă găsit de ea. George Enescu rămîne farul unic (și de aici, din unicitatea și prestigiozitatea numelui și a lucrării genialității sale, numele de enescianism și enescianitate), far și nume al unei căi regale, prin optimitate, de cunoaștere și realizare a spiritului.

Adevărată pildă, simbol și mit, Enescu își substantivizează numele său într-un concept care poate desemna un ideal sau însuși idealul sensurilor și modurilor de a fi (și de a deveni) întru adevăr ale artei noastre. Un ideal al cunoașterii pentru și prin artă, al *gnoseologiei* creației, al relevării creativității românești.

3. Bornă și normă axiologică

George Enescu e un meridian al valorii. Iar spiritul său —ca ideal valoric — trăiește în creația oricărui compozitor român al ultimilor cinci decenii. Nu este nevoie să fi avut loc o raportare expresă și un discipolat propriu-zis, căci suficientă ar fi fost raportarea la ideea dobîndirii de mesaj esențial și vital, la aceea a încorporării și reformulării moderne a tradiției, a spiritului și a specificului românesc, pentru ca să aibă loc situarea în preajma sau în lăuntrul enescianismului.

Nu există adevărat simfonist sau muzicolog român care să nu fi întîrziat concentrat și pasionat în fecunde studii asupra muzicii lui Enescu, asupra demonstrațiilor pe care le face partiturile sale. Fiindcă se află acolo o concepție vizionară, proprie, nouă, inspirată, în cadrul tratării și dezvoltării stilistice, un model unic în elaborarea și tehnica structural-arhitecturală, o dezvoltare originală a genului, nemaivorbind de aceea imensă în domeniul structurii, morfologiei, sintaxei, lexicului, tematicii etc. etc. Independent, neanticipat și neprevestit, deschizător de orizonturi incomensurabile (ca în noua poliheterofonie, în polifonie, în modalismul cromatic) limbajul enescian constituie punctul (sau nodul) referențial pentru orice aspect al tehnicii componistice, al scriiturii noastre muzicale. Mai ales atunci cînd partitura actuală nu se mărginește la experimentalism, la serialism sau alte determinări stochastice (matematice), la grafism, electronism, aleatorism, minimalism sau improvizație (și la alte tehnici și elemente constructive factice și falacioase, strict acustice și non-ideatice, grație cărora creativitatea compozitorului e menajată prin automatismele și intelectualismul brut și simplu, mașinist care le caracterizează), în cazuri contrare deci, reperul enescian e aproape invariant, aproape totdeauna prezent. În așa fel încît oridecîte ori se recuză experimentalismul în sine și pentru sine, inovatorismul agresiv, absolut, închistarea elitistă a creatorului și a creației, originalitatea neacoperită de rațiuni profunde, oriunde se refuză formalismul searbăd și constructivismul sec, se apelează, oarecum invariabil și implicit, la enescianism. De o perfecțiune și intangibilă veridicitate și originalitate prin arta sa, George Enescu respiră încă în muzica românească de azi, cu toate că — și atît mai mult cu cît — muzica românească contemporană nu-i cunoaște imitatori. Dar cîți muzicieni n-ar rîvni oare să i se revendice ca discipoli?... Creația enesciană, față de care enorm de mulți compozitori și muzicologi de astăzi au prestat un adevărat discipolat exegetic, este didactică, formatoare și sugestivă ca o nesecată fîntînă. Oglindirea și absorția acestei ape vii, Ape a Vieții (adică a Geniului), poate aprinde și îmbărbăta mintea și inima, forța și imaginația talentului creator. Într-un mod indirect și chiar indicibil, chiar fără să-l reflecte conștient și flagrant sau imediat sensibil, fiind în artă — așa cum Enescu recomanda — *ei înșiși*, compozitorii români contemporani îi sînt totuși discipoli și fii. În ei George Enescu și-a lăsat moștenire hybrisul său axiologic, ardoarea sa înțeleaptă și temeinică de inovare a tradiției și de tradiționalizare a inovației autentice, plauzibile și organice destinului nostru creator, conștiința adîncii responsabilități și a concurenței necesare cu ei înșiși și cu condiția artei românești (nu ce aceea a contingențelor ei efemere și marginale).

„Aici, în România, și găsesc că e lăudabil asta, tinerii compozitori sînt influențați de Enescu într-un mod foarte subtil. Cred că se află în *Sonata a treia pentru pian și vioară* sau în *Simfonia de cameră* elemente care ar fi aproape de ceea ce gîndește azi tineretul“, mărturisea compozitorul Marcel Mihalovici spre finele vieții. Același artist de profundă filiație enesciană mai mărturisea tot atunci: „Compozitorii români din generația mea au fost cu toții discipolii, dacă nu elevii

săi. El a fost omul care a deschis arcanele artei noastre. El ne-a introdus în tainele tehnicii noastre. Eu de la el am învățat muzica fără să fi fost elevul lui. Mai tîrziu, am fost discipolul lui Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Enacovici, Ion Nonna Otescu, Cuclin, Andricu, eu și alții, noi toți am crescut în jurul acestui om. Noi toți trăiam și munceam cu marea speranță că-l vom mulțumi pe Maestru" [1]. Între moștenitorii cei mai direcți și susținătorii enescianității s-au declarat (prin crezul și creația lor) Sigismund Todută, Theodor Grigoriu, Constantin Silvestri, Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Georg Wilhelm Berger, Myriam Marbé, Doru Popovici. Recunoscîndu-se rolul adînc fondator și inspirator de personalitate creatoare, lui George Enescu i-au fost dedicate numeroase partituri, asemeni celor semnate de Eduard Caudella (Concertul nr. 1 pentru vioară și pian sau orchestră), Gheorghe Dumitrescu (Concertul nr. 3 pentru violoncel și orchestră), Stan Golestan (Rapsodia concertantă pentru vioară și orchestră), Constantin C. Nottara (Siciliana pentru vioară și pian op. 1), Alfred Mendelsohn (Simfonia a VI-a), Dimitrie Cuclin (elegia Scherzzo „In memoriam" pentru orchestră). Enescu este de asemenea evocat aluziv sau direct, prin sugestii, analogii ori sinonimii stilistice, prin elemente microstructurale proprii limbajului și tehnicii compoziționale enesciene, de către Sigismund Todută (Simfonia a II-a), Cornel Țăranu (Prolegomena I), Theodor Grigoriu (piesa simfonică „Omagiu lui George Enescu"), Pascal Bentoiu (poemul simfonic „Luceafărul") sau Valentin Timaru (schițele simfonico-concertante „Moment elegiac" și „Omagiu lui Enescu").

George Enescu însemnează o meditație și o luare de poziție a artistului nostru în fața operei de artă, în fața ideii și a vocației creatoare, în fața muzicii (în mod special), dar mai ales o atitudine morală în fața omului. Arta și gîndirea creatoare de etică enesciană consideră că are ca obiectiv și ca supremă finalitate omul, și că pe acesta îl are ea de remodelat, de optimizat, de sacralizat. Enescianismul însemnează o concepție, un mod de viață (fără granițe între artă și viață), o emblemă pentru creatorul și artistul total, fidel spiritului românesc de puritate adîncă.

George Enescu, la capătul vieții scria că „adevărul meu era muzica".

Enescianitatea este o dimensiune a conștiinței valorice, a *axiologiei* (atît) românești (cît) și universal valabile, surprinsă pe treptele obiectivării sale cele mai înalte, de suprem umanism.

4. Modelul praxeologic

Tocmai pentru ultimul motiv, amintit mai sus, George Enescu apare drept prototip și model exemplar, prin ceea ce reprezintă conștiința și vocația sa adîncă, onorant demonstrate, idealul său formator, fondator, deontologia sa aplicată, constitutivă oricărei acțiuni și relații sociale, calități care i-au conturat condiția fenomenal unică de nobil artist, umanist, patriot, iubitor larg al binelui, adevărului frumosului și dreptății. Cine a fost un erou al muncii („Eu lucrez mereu, viața fără muncă nu-și are rațiunea"), un erou al trudei neîntrerupte și neobosite înaintea pupitrului, scenei, colii cu portative sau înaintea discipolilor, un om mai onest, modest, nobil și generos („Tinerei generații îi recomand muncă, cinste și altruism și aș mai adăuga și modestie, cît mai multă modestie și îngăduință...") ca marele George Enescu? Cine a avut un moral mai ridicat, mai plin de omenie și de altruism, de patriotism ardent, mai plin de gravă responsabilitate pentru geniul său și pentru destinul culturii române? („Trebuie să tindem spre un nivel cît mai ridicat de afirmare culturală").

„Era un om bun, drept, modest, cu un caracter puternic, dintr-o bucată. Ethosul muzical mergea la el mînă în mînă cu ethosul vieţii. El personifica pentru mine deontologia muzicală, deontologia morală chiar. Şi ce prieten ataşat, statornic, ce prieten desăvîrşit a fost (...). «Iată un om» a spus Napoleon către Goethe cînd l-a văzut intrînd în cabinetul său, la Erfurt. Enescu, şi el, a fost un om în sensul cel mai profund al cuvîntului“ (M. Mihalovici).

Conţinutul întreg al vieţii lui George Enescu este o dragoste după înţelepciune; după dreapta cumpătare şi cumpănire, după hăruita elecţiune. George Enescu este o filosofie trăită. O *phileo sophia*, care duce la *sophrosyné;* o emancipare şi autonomizare a trăirii prin spirit, trăire al cărei fruct este creaţia, armonia interioară, desăvîrşirea gnoseologică, axiologică şi teleologică a fiinţei. Viaţa lui George Enescu este o întreagă, şi în întregime, operă de artă.

Cîtă jertfă de sine, cîtă sublimare şi renunţare, cît efort şi cîtă zidire în muncă i-au trebuit geniului ca să se adeverească plenar şi să se împlinească (deoarece şi Enescu avea acelaşi percept pe care îl exprima Brâncuşi: „Să creezi ca un Dumnezeu, să poruncești ca un rege şi să muncești ca un sclav!“)... Numai mitul jertfei zidirii din *Meşterul Manole* ori — cum simţea, conştientiza şi declara şi artistul — numai mitul lui Oedip ne mai pot sugera şi imagina dreapta măsură de care avem nevoie pentru a înţelege pe deplin.

În biografia sa, partea esenţială o constituie muzica. „La mine nu au existat niciodată hotare între mine şi arta mea“ — este o afirmaţie care identifică, egalizează şi uniformizează (arta cu existenţa, o parte şi o expresie a existenţei cu însăşi întregul existenţial). „Adevărul meu era muzica“ — de astă dată absolutizează şi generalizează spiritul, activitatea spirituală ca rost suprem al existenţei individuale. Extrem de semnificativ este faptul că în cadrul convorbirilor radiofonice realizate în 1951 cu Bernard Gavoty — şi cu toate că acestea aveau o menire şi un caracter de strictă autobiografie —, pe una, spre exemplu, din foile bruillon şi proiect al discuţiilor desfăşurate, Enescu notează, accentuînd cu ajutorul unui chenar dublu: „dialogue: 5—6 minutes/musique: 14 minutes“. Referitor la sine însuşi deci, Enescu găsea de cuviinţă să se rostească el, cu cuvinte, timp doar de 4—5 minute, iar 14 minute să lase muzica să grăiască. Muzica — considera Enescu — era adevărata, autentica sa biografie. În afara acesteia nimic nu mai conta.

Aşa cum Oedip dobîndea la Colonos îndreptăţirea şi *adevărul (ontologic* al) vieţii sale: deplina biruinţă şi autentificarea biruinţei sale depline asupra destinului, George Enescu îl impunea şi aplica pe acela de supremă *importanţă*, de supremă *valoare:* adevărul *existenţei identificate cu arta*, cu creaţia spiritului. Această existenţă, viaţa sa de om a concretizat-o. Dacă absolutul lui Oedip consta în *realitatea şi obiectivitatea adevărului*, absolutul lui George Enescu sta în *valoarea adevărului* său. Iar această valoare stînd şi ea în superbia şi absolutul adevărului său: identitatea între artă şi viaţă, arta constituind sensul unic şi temeiul vieţii, identitatea între spirit şi existenţă.

„Adevărul meu era muzica“ — superbă autodefiniţie; sublim adevăr; nobil epigraf, vrednic epitaf.

Despre adevăratul Enescu, omul interior, despre fiinţa sa adîncă, despre identitatea sa intimă, artistul se considera exprimat cu suficienţă, cu neprefăcătorie şi cu fidelitate doar de muzica sa. „Ascultaţi Oedip şi mă veţi înţelege mai bine“ — afirmase odată.

Aşa cum nu prea vorbea despre sine, nu-şi explicita nici muzica, nu-şi teoretiza lucrările. „Scrie muzică, nu scrie despre muzică“ — îndemna el. „Nu fi

„Era un om bun, drept, modest, cu un caracter puternic, dintr-o bucată. Ethosul muzical mergea la el mînă în mînă cu ethosul vieţii. El personifica pentru mine deontologia muzicală, deontologia morală chiar. Şi ce prieten ataşat, statornic, ce prieten desăvîrşit a fost (...). «Iată un om» a spus Napoleon către Goethe cînd l-a văzut intrînd în cabinetul său, la Erfurt. Enescu, şi el, a fost un om în sensul cel mai profund al cuvîntului“ (M. Mihalovici).

Conţinutul întreg al vieţii lui George Enescu este o dragoste după înţelepciune; după dreapta cumpătare şi cumpănire, după hăruita elecţiune. George Enescu este o filosofie trăită. O *phileo sophia*, care duce la *sophrosyné;* o emancipare şi autonomizare a trăirii prin spirit, trăire al cărei fruct este creaţia, armonia interioară, desăvîrşirea gnoseologică, axiologică şi teleologică a fiinţei. Viaţa lui George Enescu este o întreagă, şi în întregime, operă de artă.

Cîtă jertfă de sine, cîtă sublimare şi renunţare, cît efort şi cîtă zidire în muncă i-au trebuit geniului ca să se adeverească plenar şi să se împlinească (deoarece şi Enescu avea acelaşi percept pe care îl exprima Brâncuşi: „Să creezi ca un Dumnezeu, să poruncești ca un rege şi să muncești ca un sclav!“)... Numai mitul jertfei zidirii din *Meşterul Manole* ori — cum simţea, conştientiza şi declara şi artistul — numai mitul lui Oedip ne mai pot sugera şi imagina dreapta măsură de care avem nevoie pentru a înţelege pe deplin.

În biografia sa, partea esenţială o constituie muzica. „La mine nu au existat niciodată hotare între mine şi arta mea“ — este o afirmaţie care identifică, egalizează şi uniformizează (arta cu existenţa, o parte şi o expresie a existenţei cu însăşi întregul existenţial). „Adevărul meu era muzica“ — de astă dată absolutizează şi generalizează spiritul, activitatea spirituală ca rost suprem al existenţei individuale. Extrem de semnificativ este faptul că în cadrul convorbirilor radiofonice realizate în 1951 cu Bernard Gavoty — şi cu toate că acestea aveau o menire şi un caracter de strictă autobiografie —, pe una, spre exemplu, din foile bruillon şi proiect al discuţiilor desfăşurate, Enescu notează, accentuînd cu ajutorul unui chenar dublu: „dialogue: 5—6 minutes/musique: 14 minutes“. Referitor la sine însuşi deci, Enescu găsea de cuviinţă să se rostească el, cu cuvinte, timp doar de 4—5 minute, iar 14 minute să lase muzica să grăiască. Muzica — considera Enescu — era adevărata, autentica sa biografie. În afara acesteia nimic nu mai conta.

Aşa cum Oedip dobîndea la Colonos îndreptăţirea şi *adevărul (ontologic* al) vieţii sale: deplina biruinţă şi autentificarea biruinţei sale depline asupra destinului, George Enescu îl impunea şi aplica pe acela de supremă *importanţă*, de supremă *valoare:* adevărul *existenţei identificate cu arta*, cu creaţia spiritului. Această existenţă, viaţa sa de om a concretizat-o. Dacă absolutul lui Oedip consta în *realitatea şi obiectivitatea adevărului*, absolutul lui George Enescu sta în *valoarea adevărului* său. Iar această valoare stînd şi ea în superbia şi absolutul adevărului său: identitatea între artă şi viaţă, arta constituind sensul unic şi temeiul vieţii, identitatea între spirit şi existenţă.

„Adevărul meu era muzica“ — superbă autodefiniţie; sublim adevăr; nobil epigraf, vrednic epitaf.

Despre adevăratul Enescu, omul interior, despre fiinţa sa adîncă, despre identitatea sa intimă, artistul se considera exprimat cu suficienţă, cu neprefăcătorie şi cu fidelitate doar de muzica sa. „Ascultaţi Oedip şi mă veţi înţelege mai bine“ — afirmase odată.

Aşa cum nu prea vorbea despre sine, nu-şi explicita nici muzica, nu-şi teoretiza lucrările. „Scrie muzică, nu scrie despre muzică“ — îndemna el. „Nu fi

în acelaşi timp şi creator şi teoretician. În afară de Wagner nimeni nu a reuşit încă să stăpînească bine amîndouă meşteşugurile. Nu publica niciodată laolaltă o sonată şi un volum de explicaţii la ea; vei da în mod fatal impresia că acesta din urmă caută să apere lucrarea şi, de cele mai multe ori, ambele vor fi neizbutite. Într-un cuvînt, fă-ţi meşteşugul în tăcere. Amin!" Cuvinte acut valabile şi pentru vremurile noastre, parcă mai valabile astăzi ca niciodată, pentru compozitorii contemporani. Deoarece nevoia de teoretizare a creaţiei muzicale, de „explicare" a operei de artă a ajuns la o amploare ca aceea actuală numai o dată cu tehnotronizarea, mecanicizarea şi dezestetizarea actului şi a mesajului artistic (în cadrul avangardei postbelice şi a experimentalismului contemporan). Şi, într-o anumită măsură, ea rămîne simptomatică pentru criza de fond şi de caracter a artei contemporane. Enescu ştia că doar acolo unde s-a născut: dincolo de cuvînt, fiinţează întreaga „corolă de minuni" a muzicii. Ştia că cea mai nefericită muzică (lucrare muzicală) este aceea reductibilă la o exegeză muzicologică. Practic este ratată. La fel cum întristătoare este ea dacă se dezvăluie unei singure interpretări hermeneutice şi fenomenologice. Epuizarea explicării unei opere de artă muzicală, ori epuizarea ei în explicare este semnul nenorocirii sale. O lucrare despre care se poate spune totul deodată şi care e „înţeleasă" deodată (= într-o singură dată), este ratată în chiar acel moment al pseudorelevării sale. Cu aceeaşi înţeleaptă zgîrcenie şi subtilă discreţie cu care Brâncuşi, relativ lucrărilor sale spunea „priviţi pînă cînd veţi vedea!", la fel şi George Enescu, despre muzica sa, la fel ca însuşi incomensurabilul inefabil al muzicii sale (ermetic, dar de o evidenţă copleşitoare, ocult, dar grandios ca o piramidă şi enigmatic ca un zîmbet de Sfinx), parcă ne spune: *Ascultaţi pînă cînd veţi pricepe!*

Luceafăr nepereche, mare stea luminătoare şi născătoare de galaxii, George Enescu a dobîndit — şi a devenit el însuşi — toate aceste atribute ideale pentru că s-a identificat, s-a lăsat absorbit cu totul în destinele creaţiei româneşti, ajungînd instrument al libertăţii acesteia. Pe calea enescianismului nu pot năzui cu folos ca să calce decît adevăraţii angajaţi în destin, creatorii posesori ai unor laboratoare interne în care se tălmăcesc prin combustii şi efervescenţe, ordalii şi catarse fără de seamăn şi număr imperative de destin ale manifestării şi devenirii spiritului creator. Enescian nu e decît spiritul deschis întrebărilor şi răspunsurilor esenţiale, căutător oedipeic (exclusivist) şi odiseic (cu orice preţ) al adevărului şi nobleţii din artă şi om. Enescianitatea este pretutindeni acolo unde — şi ea este inerenţa aceea globală care se manifestă şi instalează atunci cînd — artistul, omul nostru de cultură, prin viaţa şi opera sa, făurite sub semnul moral al *kalokagathiei*, prin zelul şi relaţiile cu arta şi semenii săi, atinge prerogativele supremei exemplarităţi. Deoarece George Enescu, şi de pe urma sa enescianismul, reprezintă prin excelenţă un argument *praxeologic*, un model şi un ideal praxeologic, valabil ca atare pentru orice moment, domeniu şi obiectivare a acestui concept în cadrul culturii româneşti şi în planul atitudinilor creative.

Şi aşa se face că enescianismul nu e numai o parte vitală, epuizată, ci un nou destin şi un model de deschidere a destinului; deci o parte şi dimensiune sempiternă a românescului. Iar enescianitatea — condiţie a artei noastre (nu numai a muzicii ci a întregii arte, şi deci reprezentativă pentru spiritualitatea şi creativitatea românească în general). Condiţia odyseică, prometeică, orfeică, proteică etc. etc.), a acesteia. Şi important este ca să ne dăm seama că rămînerea în această *condiţie*, în starea ideală (de graţie) a enescianităţii, definitorie şi proprie nouă, în enescianism — temeiul nostru şi destinul nostru, stă secretul întreg (şi dezvăluit!) al propăşirii noastre sigure, tenace, nelimitate, fără de sfîrşit.

XV

Paralaxe finale pentru tema propusă

În planul funcţional plinătatea arătată a spiritului, întruchiparea sensibilă (şi sesizată) a geniului, constituie *marcajul* (din loc în loc şi din timp în timp, al) *teleologicului ultim*. În planul conţinutistic, ţinînd de natura sa, plinătatea arătată a spiritului, întruchiparea sensibilă şi sesizabilă a geniului este arhealitatea reînfiinţată şi care reînfiinţează, este o subiectivitate a unei obiectivităţi fiinţiale a ontologicului.

Geniul reprezintă dreptul, puterea şi partea de adevăr, frumos şi bine, adică subiectivitatea spiritualizată a acelei obiectivităţi a lumii (a existenţei) care poartă numele de *destin*. Prin calitatea sa de subiectivitate şi identitate (Adevăr-Frumos-Bine) a obiectivităţii şi fenomenalităţii (marcate de destin), geniul reprezintă pentru destin şi o epifanie. Dar epifania geniului este şi una a destinului. Pentru geniu ea însemnează o obiectivare; pentru destin — o instituire (de sine).

Noţiunea de Geniu redă subiectivitatea (superlativă şi ideală a) Destinului. După cum şi Destinul constituie obiectitatea (reică) şi obiectivitatea Geniului.

*

O bună analogie am putea face între *destin* şi *geniu* privite ca *existenţă* şi *fiinţă*. Minunea înfăptuirii lor (a celor două categorii) este aceea dată de uimitoarea ceremonie — cum spun metafizicienii contemporani — a *primirii fiinţei în existent*, ca şi de aceea a *existentului în momentul adeveririi fiinţei*. „Parabola" însemnînd (aici) învestirea destinului cu geniu şi (respectiv) instituirea acestuia în sînul destinului.

*

Geniul este spiritul *din* lume (existenţă, natură) şi spiritul *în* lume (existenţă natură). Destinul reprezintă lumea (natura, existenţa) aduse *în* sau *la* spirit. (Privirile amîndurora sînt îndreptate în direcţii opuse. Una — centrifugară — dinspre lăuntru către în afară, aparţine geniului. Aceea — centripetă — de către exterior înspre sine, aparţine destinului. Drept pentru aceea destinul adună la sine şi ţine lucrurile în sine [făcîndu-le să atîrne de sine]. Pe cînd geniul se împrăştie dinspre sine şi iese din sine. Iată şi pentru ce numai acesta din urmă deţine motorul progresului şi marca libertăţii.)

*

Geniul identifică firea fiinţei; destinul fiinţarea ei. Geniul traduce fiinţa prin „a fi în lume", destinul o face să-nsemne „a fi pe lume". (Unde cuvîntul lume are înţelesul românesc de realitate, viaţă, existenţă.) Deci geniul o precizează şi confirmă, pe cînd destinul (abia) o aproximează. (Deosebirea este ca între a situa ceva *în interior* ori doar *pe undeva prin*.)

*

Ghem întreg şi nedesfăcut, pe care destinul îl destramă şi desfăşoară, geniul este produs (pentru că este desfăşurat) şi promotor (pentru că el este desfăşuratul)

al destinului însuși. Pe acesta, odată cu reînnoirea sa, geniul îl re(în)scrie pe coordonate noi.

*

Energia destinului este dată de acel conținut arheal care aparține geniului Destinul este materia geniului în timp ce acesta din urmă este ideea și visul destinului. Datorită suveranității arheității, care însemnează constanta și determinanta destinului în materia din care se alcătuie și cu care operează geniul, destin și geniu sînt una.

Geniul și destinul sînt „a lumii (aceleași) două fețe".

În sine, adică într-această unitate și identitate, este înscrisă legea petrecerii. a devenirii. Centrat de această bipolaritate cercul ontologic (al onthosului) are — în realitate — forma elipsei, iar orice evoluție, în adevăr, și numai așa, este elicoidală.

Printr-un sacrificiu de sine — adică prin sacrificarea destinului — și prin comiterea geniului, prin nașterea și instituirea (înfăptuirea) geniului, se poate reînființa destinul.
(Metafora: geniu = principiul masculin, destin = principiul feminin, urmărită nedeclarat în dezvoltările și relevanțele ideatice parcurse, ar putea fi în parte sugestivă și operativă pentru înțelegere.)

*

Geniul este acela care biruie destinul, deoarece el este sinele adînc al aceluia. Și odată apărut geniul, destinul capătă deslegarea de sine.

Destinul nu poate fi schimbat decît de geniu. Și nici susținut, în afara lui. Fără înnoirea geniului, destinul e implacabil, constrîngător și ucigător. Somnu geniului din destin îl preschimbă și îl părăsește în haos, monstruozitate, fatalitate

*

Geniul ia naștere în și prin destin iar destinul poate fi cunoscut prin geniul

Ca act, geniul e comis de destin, e condiționat, de destin. Dar emanentist nu e decît geniul. Din el (de pe urma lui) provine destinul. Doar că destinul stă; pe cînd geniul înaintează. Și pentru că el însuși este înaintarea, geniul neagă destinul în care s-a brodit și impune un altul. Geniul însuși devine destin.

*

Geniul este al destinului după cum destinul este al geniului.

Destin și geniu — se presupun reciproc.

Numai un geniu prefigurează destin, numai el poate făuri destin, poate fi autor de destin.

Numai un adevărat destin poate deține geniu, numai un veritabil și viu destin poate avea parte de geniu, poate prinde, poate lega sau păstra geniu.

*

Uneori se pare că e mai tare destinul ca geniul. Întrucît acesta din urmă, care este cel dintîi, îi stă la îndemînă. Dar singur geniul e cel care investește destinul.

Posibilul există în sinea geniului; realul, în sinea destinului. Geniul face posibil destinul; destinul face real geniul.

Unde există geniu există (se naște) destin. Fără de geniu destinul este nimic; nu există. Cînd pierde geniul, destinul dispare. Dacă mai rămîne ceva pe urmă, este numai virtutea inerției și a dictatului, a înghețării. Este eternitatea morții.

Unde a murit destinul începe neantul. De aceea non-existența nu e alta decît starea de lipsă a geniului-destin sau a destinului-geniu.

Deci existența presupune geniul ei și presupune destinul ei. Tot ceea ce există — ca să poată exista — are parte de un geniu și un destin care îl în-temeiază, vivifică și susține.

*

Dacă fără destin nimic nu există, absența geniului nu mai poate indica decît și ceva mai mult ca inexistența nimicului: vidul absolut, propriuzis, total. Această stare din urmă (desemnată), e, fără îndoială mai gravă ca prima; deoarece aceea arăta că nu există ceva dintre lucrurile care există. Pe cînd a doua arată că nu există decît nimicul, că nonexistența e suverană. Prima expresie arăta că nu există existența — adică ceva ce totuși (în alte condiții) există, ceva dintre cele ale existenței —; a doua expresie, că nonexistența există; afirma deci existența inexistenței. Ceea ce nu sună oarecum mai tragic?

Să negi existența e un fapt pozitiv, (face parte) dintre faptele existenței însăși; dar să afirmi inexistența, nu mai face parte din spiritul (sau demonicul) ei. Este o negație totală, adică pură, absolută.

*

Destinul e (numai) *ceea ce este;* realul prezent, actual, existent. Din cauza aceasta se și cheamă orb. Pentru că în adevărata (și prin excelență) *lume a omului* a vedea înseamnă a vedea ființa și nu numai fiindul (ființarea), a vedea ființa din și în lucruri nu numai lucrurile, a cunoaște deci ființa, ba chiar și ființarea (de care ține inclusiv putința de a fi) dincolo de (și mai mult decît) ceea ce este. A avea gustul firii (sau al fiirii). Și încă — după o vorbă a lui Parmenide — „a mărturisi" despre ființă și firea sa.
(Fapte însă pentru care este nevoie de lucrarea acelei naturi care se cheamă [existență prin] *spirit*. Iar aceasta se caracterizează prin imponderabilitatea destinului și puritatea sau ponderalitatea geniului.)

*

Destin însemnează a fi ceea ce *este*, a fi ca *este*.

A ieși din destin semnifică a face act de geniu și înseamnă a fi (a aduce în sau la a fi) ceea ce *poate* fi. Căci geniul spre deosebire de destin care indică ceea ce este *dat ca să fie*, aduce ceva ce-i este străin și ascuns destinului, ceva care îl neagă; el dezvăluie și constituie adîncimea și realitatea *posibilului*, culmea virtualului, absentă prezenței, destinului. Iată de ce este geniul năzuința pe care destinul a tăinuiește, o mocnește și momește. Așa cum aspiră realul la posibilul său, tot așa și destinul hrănește la sînul de sine, al sinelui său, aceeași aspirație.

*

Singura ispășire și izbăvire a destinului se află în geniu.

*

Nimic mai crud decît acest *este* care suprimă imens de mult (din posibil) pentru a se institui și instaura pe sine.

Nimic mai trist și periculos decît destinul care se impune (sau persistă) cu prea puțin geniu. Se cere o proporție entitativă.

*

Fără de geniu, partea de *este* din *a fi* al ființei înseamnă destin. Tot ceea ce *este* stă sub semnul său, al celui ce-l ordonează. Limitat de sine (însuși) *este*-le imitează nelimitatul de dincolo de sine.

Iată deci geniul — singura şansă mare a fiinţei de a fi nu numai fiinţare, prezenţă succedată a unui destin succedat perpetuu, ci de a fi ceea ce ea însăşi este: realitate (lipsită de existenţă în întregimea ei) simultană a infinitului de conjugare verbală (este, a fost, va fi, va fi fost, să fi fost, ar fi, stă să fie etc. etc.).

*

Ceea ce cade (hic et nunc) în *a fi*, ceea ce devine *este*, intră în destin. Dar şi geniul, cînd se arată, înseamnă că *este* şi devine destin.

*

Geniul (general al) unei culturi, naţiuni, istorii etc., este un geniu ascuns, acumulat, durativ, omogen, continuu, al devenirii acestora. Geniul individual aparţine acestora (este „de o fiinţă cu...“), se comportă ca — şi este — *geniu arătat* (dezvăluit), externat în durată, istoric discontinuu, temporal, unic.

Cînd geniul se ascunde, destinul îi ia locul.

Geniul care *se arată* aparţine şansei vremurilor.

Prin destin omul rămîne sub vremi; prin geniu se ridică, stă şi rămîne (să stea) deasupra vremurilor.

Cînd vremurile nu cunosc şansa plămădirii, gestării şi înfiinţării unui geniu, nu au şansa particularizării, a *dezvăluirii* (deodată a) *Geniului* lor (de generalitate). Atunci, singura raţiune rămîne perpetuarea şi susţinerea destinului; şi singura lumină rămîne tot el.

*

Nu există destin adevărat şi puternic fără de geniu şi nici fără genii.

Destinul îşi presupune, îşi aşteaptă şi îşi prepară în adînc şi ascuns geniile; apariţia lor este obligatorie din vremi în vremi. E un fapt necesar, legic, înscris ca atare-n destin. Iar vremurile, (în)făptuitoare ale destinului, scot la iveală ori întunecă (întîrzie) arătarea geniului.

*

Geniul este năzuinţa, speranţa destinului.

Destinul este exigenţa geniului.

*

Geniul, ca şi destinul, este o realitate perpetuă. Deci într-o perpetuă căutare, nu de instrumente ci de *ocazii* pentru instituirea, pentru arătarea sa. Iar aici nu există dintru început aleşi; ci numai chemaţi.

Ocaziile, şansele, se autoselectează.

Rămîn doar spiritele de destin, capabile de a-şi *asuma* geniul.

Aceasta capabilitate se capătă prin înscrierea în destin şi prin supunerea la geniu. Aşa devin spiritele genii capabile de a învinge destinul şi de a cîştiga (nou) Destin.

XVI
Epilog. Reargument pentru idoneitate

1. Consecinţe pentru subiectivitate / 2. Ascultarea care precede înţelegerea, înţelepciunea şi marea etică / 3. Iubirea de George Enescu

1. Consecinţe pentru subiectivitate

Un epilog înseamnă îndeobşte o concluzie. El încheie o deschidere; aceea a dezbaterii anterioare, parcurse. Am voi însă să-nţelegem concluzia etimologic şi totodată ca rămînînd să poarte în ea şi cu ea sensul de provenienţă; şi anume, înţelesul pe care l-am putea culege şi recompune punînd denotatul să dea un ocol prin mai multe denotante. Din latinescul *con-clusio* am lua înţelesul nu de „sfîrşit", „încheiere" ci mai degrabă pe acela de „argumentare", „raţionament" şi mai ales „perioadă într-un discurs" (cum stă scris în dicţionare), trecîndu-l apoi prin *con-clamare* („a chema", „a invoca", de la care noi am putea extrapola şi extrage pe *a mijloci* şi *a iniţia)*, atingînd şi pe *conclamo* cu al său esenţial *împreună* („a striga", a susţine „împreună"), pe „a cuprinde" şi „a desăvîrşi" din *con-cludere,* sfîrşind cu termenul *conclavium* de la care am reţine sensul de „odae", cabinet şi cămin. Dacă ni s-ar permite aci o etimologie imaginară, am putea apela la o semigrecizare: *syn-clusie* (*con-* sau *syn-clausula*, care ar întări faptul că avem de a face cu o *bună-*, *solidară-*, *armonioasă încheiere / închidere)*, de la care am putea merge fonologic către *secluzie*. Acesta din urmă este un cuvînt introdus la noi şi reinterpretat de Victor Babeş, însemnînd cuprindere, împrejmuire şi delimitarea care contribuie la buna *asigurare* a persoanei (asigurare pe care am înţelege-o drept una care are în vedere buna *deschidere* a omului, buna *devenire* şi *desfacere* către în afară, buna *funcţionare* în afară). În felul acesta ajungem pînă către aproximarea aceluiaşi înţeles mai larg. Prin urmare, adunînd, reunind *(conclusso)*, îngrădind *(conclusio)* sau împresurînd (cu aceeaşi semnificaţie latină de „a aduna strîngînd") sugestiile tuturor acestor semnificaţii surate, concluzia ar reveni să fie acea *încheiere-însumare şi rezumare*, acea *îngrădire cumulativă* şi *înfăşurare* a gîndului, acea *încheiere/cuprindere care deschide* gîndul. Epilogul nostru deci, trebuie să fie un fals gest ultim, o falsă bară finală, care nu pune capăt, nu sfîrşeşte; el trebuie să fie *o deschidere în şi prin conchidere*.

De altfel orice epilog nu-şi află adevărata raţiune şi suprema justificare dacă vrea doar să tragă bara finală exclamînd „factus est!", „conclamatus est!". El trebuie să fie doar o închidere care indică deschiderea, închiderea sa: margine de început, margine a unei deschideri noi ce urmează. Cu sfîrşitul său, epilogul cu adevărat lucrător trebuie să accentueze chiar (şi numai) faptul fără-de-sfîrşirii

(. . .)

Epilogul nostru ar voi astfel să fie ca o bară finală din muzică, dar una cu linia îngroşată în interiorul portativului şi cu aceea subţire în afară. În felul acesta, inversată, ea ar arăta nu ca o limită a ceea ce s-a spus ci ca o margine a ceea ce încă nu s-a spus despre George Enescu, despre geniu, românesc, artă, filosofie, cultură. Ea ar arăta că oricît şi oricum s-ar fi spus despre George Enescu, despre

ideea de creator național și universal, despre toate celelalte inepuizabile care s-au corelat și s-au căutat, s-au chemat reciproc și s-au legat în textura ideatică, de aici inainte începe însă necuprinsul nespus.

2. Ascultarea care precede înțelegerea, înțelepciunea și marea etică

Cu de la sine putere, limba face nete distincții între sensurile și uzanțele termenilor de *auzire*, *ascultare* și *audiere*, consumînd și concentrînd adeseori în ultimul sensurile pe care celelalte două le dețin. Că așa este într-adevăr, sau că așa ar avea dreptate să o facă, se poate urmări și justifica, de pildă, cam în felul următor. Există un prim sens al receptării auditive (sonore). Unul curent și comun, fizic și universal consemnînd receptarea naturală, psihofiziologică și neurologică, adică acustică și senzorială a evenimentelor sonore. Pe acest sens îl definește și utilizează vorbirea prin *a auzi*. Ascultarea reprezintă însă un gest de cultură și de aceea verbul care îi corespunde poartă semnificații superioare (față de acelea ale simplei auziri). Dezvoltarea și cultivarea capacității auditive naturale, adică trecerea de la *a auzi* (gest pasiv și indiferent față de conștiință și pentru conștiință) la *a asculta*, a constituit — filogenetic chiar — baza comunicării, a informării și înțelegerii interumane.

Vorbirea însăși se fundamentează pe proprietatea desfășurării și susținerii unui proces opus vorbirii: ascultarea, și totodată identic: întrucît ascultarea nu este altceva decît vorbirea interioară, transferarea sau transpunerea vorbirii audiate, percepute, receptate, drept discursivizare, rostire asumată (din exterior — interiorului), apropiată interiorității, subiectivității (auditorului). Omul se află tot timpul într-un discurs. În sine se desfășoară fără întrerupere un discurs: al eului conștient, cînd prsoana vorbește, al eului inconștient, cînd visează, al amî ndurora, cînd fantazează (fabulează sau imaginează); ori, un discurs al unei alte persoane, din afara sa, atunci cînd omul ascultă. Sîntem deci auditori prin condiție, pentru a fi „vorbiți“ și pentru că sîntem „vorbiți“, în noi înșine mai întîi, și de către noi înșine[1]. Iată de ce audiția muzicală constituie suma și elaborarea cu totul specială a unor proprietăți fundamentale și caracteristic umane. Esența și idealul, sau definiția pură a audiției muzicale însemnînd tocmai participarea auditorului la fluxul muzical, înscrierea mentalului său la și înăuntrul discursului sonor receptat, însușirea, subiectivarea și experimentarea, adică rostirea sa interioară. Treptat deci, dacă stăm să reflectăm, sîntem conduși către atingerea unui alt nivel în care se deschide și valorifră semnificația facultății de ascultare. Și anume, este vorba de semnificația celor tei trepte pe care însăși sinonimia lexicală le mai indică totuși și, ușor, le diferențiază: *a auzi*, se referă la sensul acela primar, comun tuturor viețuitoarelor, de a percepe senzorial (auditiv) fenomenele sonore; în timp ce *a asculta* indică o auzire superioară, concentrată, critică și valorificatoare, specific umană și culturală. Este o auzire care captează sensul din semnal și care decodifică codul, prelucrează mesajul. Iată pentru ce termenul deține și sensul de *a înțelege*. Dar *înțelegerea* încă mai este discutată și de către auzire (în vorbirea curentă apare adeseori legată justa sau întreaga înțelegere a unui fapt de „buna auzire“ a expunerii sale verbale). Abia cu al treilea înțeles pe care-l deține ascultarea și anume acela afectiv, volițional și caracterial de *convingere*, ea se detașează și își

impune superioritatea, mutînd oarecum cîmpul semiologic (și importanța sau valoarea sa) pe un domeniu — să-i zicem — moral. Ascultarea vizează convingerea; ea reclamă participarea și implicarea activă și totală a ființei, sfîrșind prin a însemna și desemna *urmarea conformă, docilă*. (În uzanța comună se folosește „ascultă-mă“ pentru „urmează-mi mie“.) În ultimă instanță ascultarea însemnează urmărirea și aplicarea în viață a celor ce au fost auzite, și care, ascultate (adică înțelese), au fost însușite și au modelat conștiința și ființa ascultătorului. Judecînd logic, trebuie să concedem acum asupra faptului că *a asculta*, cu sensul acesta ultim de *a urma* și a *aplica fidel* în viață, la fel ca și *ascultarea* cu înțelesul de imitare și în exterior a unui fenomen dezvăluit (observat, perceput), auzit, înțeles și însușit personal, *configurare a ființei după...*, nu provine decît grație faptului că a asculta înseamnă (mai întîi) a urmări și reproduce un discurs auzit, o desfășurare logică, a participa activ (prin însușire, apropiere) la desfășurarea, la discursul de ascultat. Cunoscînd (adică recunoscînd) acestea, sensul autentic pe care trebuie să-l descoperim și restituim atunci audiției muzicale, pe de o parte, iar pe de altă parte sensul pe care-l avem de reconfirmat, reinstaurat și reconsacrat *înțelegerii* (într-un autentic, deplin și originar sens filosofic), este tocmai acela multistratificat, polisemantic și progresiv instituit în cadrul *ascultării*. În muzică, ascultarea reprezintă un act și o atitudine de infinită complexitate. Ea identifică trăirea artistică (drept una de globalitate a individualității umane); ea definește experiența actului muzical și — în fond — are drept conținut transformarea formei mentalului (persoanei receptoare, în timpul audiției) conform discursului muzical, al expunerii sonore. Această însoțire și „luare de formă“, de intimitate și identitate *muzicală* (a interiorității umane), este de o similară valoare și pondere cu forma pe care o ia configurația generală a ființei, a personalității care ia act, participă la și își asumă pilda vie, discursul întrupat al unei rațiuni sau personalități ideale. Înțelegerea este o bună ascultare a ceea ce lucrurile ne comunică, a ceea ce se ajunge a se rosti (a prinde glas) în noi. Ascultarea și deci înțelegerea presupun o anumită identificare spirituală care se stabilește (și se stabilizează): între obiectul de cunoaștere — audiere, și subiectul cunoscător — auditor.

Din antichitate și pînă în renaștere, educația se baza pe (și se realiza prin) *ascultarea* maeștrilor ori a perceptelor filosofice și științifice expuse prin viu grai (În felul acesta sistemul monitorial avea darul de a-și asigura eficiența formativă, de unde și superioritatea lui.) Discipolul își forma personalitatea prin ascultare și, progresiv, el făcea trei pași, înainta pe trei trepte ale acestui proces al *ascultării*: unul era *auzirea*, adică familiarizarea cu conținutul doctrinar al școlii sau al gîndirii maestrului; al doilea corespundea *înțelegerii și convingerii* personale; iar al treilea însemna stadiul matur al *asimilării*, al însușirii, stadiu ultim și care atingea scopul final al întreprinderii paideice (educative): aplicarea, imitarea, reproducerea și perpetuarea maestrului și a ideilor sale în discipol, (con)formarea vieții personale după principiile școlii sau maestrului respectiv. Pe de altă parte, se mai știe că toate disciplinele antice, ale pedagogiei antice, dețineau două moduri ale putinței de a fi înțelese, comunicate, pătrunse și asimilate intelectualicește: unui *exoteric*, posibil de a fi comunicat (pe atunci) și în scris, și un altul *esoteric* — numit de pitagoreici și *akroamatic* — la care se căpăta acces numai prin „ascultare“ (cf. Aristotel), prin comunicarea orală, de la gură la ureche [2]. Grație doar acestei operații de urmă, ascultarea, se desăvîrșea „cunoașterea“ plenară, se facilita, mai exact se condiționa împlinirea acesteia în cadrul perspectivelor superioare ale accesului gnoseologic, și se dobîndea forma subiectivizabilă, asimilabilă și practicabilă a științei și înțelepciunii de către ucenic — inițiat și oaspete în casa cunoașterii prin

ascultare. Nivelul exoteric al învățăturii era doar informativ, accesibil oricui, în schimb acela esoteric, numai acelora care se consacrau ascultării ultime, formării personale prin aplicarea în practică a celor însușite. Acroamatic, sinonimul lui esoteric, provenea în vorbirea grecilor de la *akroamai* — „a auzi" și *akroama* — „ceea ce este auzit"; *ho akroama* însemnînd „auditor", „cel care aude" [3]. Prin urmare, să concluzionăm, veritabila inițiere și propășire în veritabila cunoaștere esențială, formativ-umană, accesul și înțelegerea (= posesiunea) completă a gîndirii maeștrilor, adică deținerea planului esoteric — suprem, ultim — al filosofiei, se realiza odinioară prin intermediul accesului direct la sursă, la o sursă emițătoare; cît și, totodată, prin calitatea audierii, prin calitatea recepției de care beneficia (de ceare era capabil) auditorul, familiarizat nu cu un cifru al deslegării unui limbaj criptic (și ecrivabil) ci cu puterea de semnificație, sugestie și convingere proprie verbului rostit.

Tot așa și în muzică. Înțelegerea acestei arte — credem noi — este condiționată de un stil și comportament psihospiritual al receptorului — ascultător, este legată de existența și aderența acestuia la un sistem (concepție, viziune despre lume și viață) critic, personal și filosofic. Muzica lui George Enescu (de pildă), și nu numai a lui, va fi înțeleasă de toată lumea numai atunci cînd toată lumea, ins cu ins, va beneficia de o experiență de viață interioară cu suficiență incidență a conștiinței și a propriei existențe întru filosofie.

Revendicăm și recomandăm pentru toate acestea o formă de discipolat înaintea muzicii lui George Enescu, pentru a putea fi înțeleasă pe deplin, adică în adînc de către iubitorii acesteia. Deoarece iubitorii acestei muzici, fie că-și dau seama fie că nu, sînt — prin însăși calitatea lor de melomani, iubitori de muzică — și în mod automat, sînt niște învățăcei care, prin audiere, își mărturisesc și manifestă simpatia și aspirantura *(philein)* către o formă de excepție a cunoașterii și a procesualizării mentale *(sophia)* formalizată sonor. Am remarcat și accentuat mai înainte faptul că în general audiția (muzicală) comportă un fenomen activ, complex și dinamic de conștiință; deci nu unul pasiv, doar de senzorialitate și afect. Iar acum, iată audiția însemnînd comprehensiune desfășurată stratificat, pe niveluri de altitudine și profunditate, vizînd comuniuni și contopiri spirituale cu repercusiuni asupra moralului și caracterului personalității umane. Deoarece audiția (muzicală) tinde să cumuleze toate sensurile ascultării: auzire și înțelegere, cuprindere și unificare profundă, de semnificații profunde. Cam așa ceva ar fi sperat însuși George Enescu să se obțină, să se realizeze prin audierea muzicii sale. Sîntem convinși de lucrul acesta; fiindcă odată, în *Amintiri*, el (cel care — să ținem cont! — considera muzica „grai" unic și fidel, avînd drept conținut „gînduri încătușate" și „adevărul", și în care el însuși punea „tot ce simțeam, tot ce gîndeam") spunea: „Ah! ce bine ar fi dacă spectatorii ar consimți să fie *auditori*!". Mergînd iarăși cu gîndul la concepția elină, audiția comprehensivă ni se relevă ca presupunînd doar o receptivitate (o ascultare) avizată, sensibilizată printr-un intelect simpatetic și prin familiaritatea auditorului cu interpretările (muzicale) ideale (= ideatice!); o receptivitate deci căreia nu-i este suficientă cultura muzicală ci inclusiv — lucru esențial — deschiderea ființei, putința unei contopiri psihospirituale, străduința realizării unui mimesis interior. Acestea sînt faptele pe care noi, prin toate cele scrise pînă acum, n-am făcut decît să le încercăm, să le palpăm ori abia să le suscităm. Cert este însă că opera creatoare a lui Enescu, gîndirea enesciană încorporată și reprezentată de muzica lui, deci enescianismul, presupune și impune, oferă tocmai o astfel de audiere (a sa), care înseamnă asimilarea intuitivă a unui univers intuitiv și de realitate, amploare și consistență gnoseologică aparte, solidă. Fără a-

ceastă asimilare, cuprindere, cunoaștere și înțelegere în sensul de deținere, arta sa nu se desăvîrșește ca viziune, climat de viețuire și nous semnificativ pentru și înlăuntrul auditorului-ascultător; fără atingerea și posesiunea acestei comprehensiuni muzica enesciană continuă să rămînă un univers poematic heteroclit și nu evolutiv (în timp ca și în adîncimea sensului și valorii), un univers ermetic și nu complex, de inepuizabile dar intangibile (și doar presupuse) semnificații.

Enescu a pus, a încorporat și încifrat o întreagă viziune asupra existenței (Ființei) și asupra condiției umane în spatele și prin intermediul unui întreg univers și limbaj muzical (re)fondat pe baza arheilor muzicali românești și universali; el a dat unul din cele mai desăvîrșite chipuri universale ale geniului creator deodată cu acela desăvîrșit al geniului românesc: aspect esoteric; ori, el a pus doar niște „sentimente" și nostalgii autohton-carpatine, niște imagini rurale și naturiste în cadrul unei tehnici compoziționale de mare originalitate, de esență polifonică, bazată pe asimilarea heterofoniei folclorice, a sistemului ritmic parlando-rubato și a melodiei prelungate specifice doinei (etc. etc.), inovînd limbajul de expresie muzicală fără a se supune influențelor și exigențelor tradiției simfonice europene și fără a se ralia tendințelor avangardiste ale epocii (etc. etc.): aspecte exoterice. În aceste două clase se pot împărți „cunoscătorii" artei lui George Enescu. În funcție de perspectiva în care se așează cunoașterea lor, primii sînt „ascultătorii", cei a căror cunoaștere este *în* obiectul ei; ceilalți, avînd acces doar la aspectele exoterice ale obiectivării artistice, sînt scientiștii a căror cunoaștere este *despre* obiectul cunoașterii lor. În timp ce „necunoscătorii", adică simplii auditori (auzitori), auzind fără să asculte (și deci fără să înțeleagă) muzica și istoria lui Enescu, recunosc arta enesciană fie ca „ciudată" și dificilă, ermetică și livrescă, oricum greu deglutibilă (ne referim bineînțeles la lucrările muzicale dc maturitate), fie pur afectuală, lirică, romantică și impresionistă, ori „tulburătoare", cutremurătoare, interesantă ș.a.m.d. Să nu uităm însă ci, rememorîndu-ne, să reținem ca valabil faptul că anticii vedeau în orice cunoaștere — și în orice audiere — două lucruri deosebite ca valoare, două aspecte calitative, două niveluri de pătrundere și înaintare în cunoaștere. Ceea ce maeștrii lor dezvăluiau în scris și în public nu acoperea pe deplin ceea ce se dădea de înțeles celor care îi ascultau față în față și le aplicau personal, le urmau principiile. Aristotel îi scria chiar lui Alexandru Macedon că el „și-a publicat și nu și-a publicat unele lecții, întrucît ele sînt inteligibile numai pentru cei ce l-au ascultat" [4]. Exact la fel și Enescu. Despre el se poate spune că a pus *totul* în muzica sa, sau, se poate spune că „a scris relativ puțin, doar 33 de opusuri". Depinde deci de cunoscător (exeget, comentator), depinde de auditor. Adică de receptivitatea, de urechea și de nivelul (adică atitudinea și stilul) de cunoaștere în care fiecare ne situăm perceperea. Adevărul e cu atît mai mare (sau mai bogat) cu cît cuprinderea, înțelegerea noastră e mai înaltă și amplă.

La rîndul nostru, am scris aici despre George Enescu și (totodată) n-am scris despre el. Adeseori ne-am îndepărtat de acest „subiect", dar am făcut-o numai pentru a ne apropia (apoi) și mai tare de el. Cartea aceasta nu spune (adeseori) cu totul *altceva* despre Enescu decît spune însuși Enescu despre sine și despre muzica sa, prin muzica sa, cu ajutorul sau înafara muzicii sale. Ci ea încearcă să spună *altfel*, toate acestea. Drept pentru care ea s-ar dori luată acum doar ca o sugestie, ca un semn de atenționare întru mai atenta înțelegere (audiere) a muzicii lui Enescu și înspre acea audiție care înseamnă *ascultare* și care — astfel — reverberează pînă în morala și stilul de viață a iubitorului de frumos. Această ascultare este totodată și singura care duce la adevărata înțelegere și cunoaștere

a lui George Enescu. Iată pentru ce credem util ca să recapitulăm: audiția trebuie să însemne ascultare, iar ascultarea cunoaștere, înțelegere, cuprindere interioară; acea cunoaștere lăuntrică ce înseamnă deținere (prin asumare și asimilare) personală, ce însemnează modelare a personalității conform principiilor de suprem umanism, înțelepciune aplicată, filosofie trăită și mare etică. Și la fel, pentru mai adînca și reala cuprindere a întregii genialități enesciene, obiectivată în egală măsură în arta, în viața și activitatea lui George Enescu, se cere un ochi al minții, adică o ureche a cugetului și o deschidere a inimii.

3. Iubirea de George Enescu

Cine și-a păstrat curiozitatea și răbdarea de a parcurge acest volum să înceapă de acum să asculte muzica lui George Enescu; nu să o audieze ca pînă înainte ci, cu alți *ochi*, mai adînci, s-o *asculte*. Astfel, va sfîrși prin a-i urma mesajul ei nobil, formator de conștiință deplin umanistă. Noi n-am încercat și dorit altceva, prin cele scrise aici, decît să îndemnăm spre un Enescu mai înalt și mai profund, spre un Enescu mai adevărat, acela din muzica sa care-i poartă amprenta accesului suveran la esențe, la temeiuri și noime universale, acela care poate fi urmat și realizat în spirit de oricare din noi.

Iar mai departe, restul nu e decît iubire.

Se pare că orice bună întreprindere a gîndirii sfîrșește firesc prin a afirma, susține și reconfirma primatul afectivității în lumea omului față cu sine, semeni și univers. „Orice cugetare generoasă, orice descoperire mare purcede de la inimă și apelează la inima" — scria Eminescu într-o filă de manuscris. Cunoașterea nu implică numai atașamentul afectiv al subiectului cunoscător față de obiectul de cunoscut; dacă ea este veritabilă va duce și la finalizarea demersului său cogitativ-comprehensiv și euristic într-un orizont sau punct care să stimuleze afectivitatea în sensul ei pozitiv și plenar. Mintea se cere apărată și salvată de la răceală prin înflăcărarea dată de inimă. Și filosofia este (un fel de) iubire. Leonardo da Vinci spunea că „orice pasiune mare este fiica unei mari cunoașteri" și că „iubirea e cu atît mai arzătoare cu cît cunoașterea e mai deplină". Același gînd, și într-o formulare care va fi și aceea a lui Enescu, Goethe va fi decretat: „Nu învățăm să cunoaștem decît ceea ce iubim; iar cunoașterea va fi cu atît mai înțelegătoare și mai profundă cu cît dragostea, sau chiar pasiunea, vor fi fost mai puternice și mai vii".

De-ar fi să credem grecilor de demult și să le continuăm unul din gînduri, am spune că, după cît se pare, orice idee, orice raționament sau concept își are propriul său Eros — mobilul, setea adîncă spre comuniune, spre împărtășire și perpetuare. (La Empedocle erosul definește principiul de unitate și inteligibilitate a lumii!) Simplu și curat, asemeni grecilor înțelepți din vechime, Eminescu vedea și el că o cunoaștere, ca și o înțelepciune, nu e posibilă a fi în adevăr fără de iubire. Chiar filosofia se începe prin iubire, prin iubirea după înțelepciune și nu direct cu înțelepciunea însăși; căci așa ceva, alt fel nici n-ar fi posibil. Dragostea este prima găsire care împinge către căutarea obiectului (adevărului) de aflat. Dar dacă dragostea este începutul înțelepciunii („cine oare are chemarea de a pregăti sufletele pentru iubire dacă nu filosofia?" — spunea Mircea Florian), tot dragostea este însă și sfîrșitul acesteia. („Încununarea filosofiei" adăuga același gînditor, este

„sublima morală a iubirii, a iubirii luminate".) S-ar putea merge însă chiar mai departe, spunîndu-se că, în fond, înţelepciunea filosofiei nu-i alta decît iubirea. „Iubirea fiind relaţiunea cea mai perfectă, pentru că este şi cea mai sublimă, universală şi puternică, putem afirma că filosofia, care etimologic înseamnă «iubirea de ştiinţă» Φιλεοσοφία este în esenţă ştiinţa iubirii" — susţinea Titu Maiorescu. Dragostea este prin urmare atit gnoseologie cît şi epistemologie.

Acelaşi traseu, de la cunoaştere la dragoste, făcînd din aceasta din urmă vehicul şi mijlocitor al cunoaşterii iar pînă la urmă ţel şi conţinut al cunoaşterii, poate fi observat şi la George Enescu. „Cel mai bun, singurul mijloc de a cunoaşte pe cineva este să-l iubeşti"; „muzica este dragoste — sau nu e nimic", spunea el. Aşa că dacă însuşi Enescu afirma esenţialitatea şi unicitatea rolului iubirii, la fel, vom spune acum, nici cunoaşterea şi înţelegerea sa nu se pot împlini decît cu sufletul. Străduinţa şi năzuinţa întreagă a scrisului nostru de-aici n-au fost altele şi n-au fost susţinute decît în ideea constituirii unei invitaţii la dragoste. La dragoste de Enescu; adică de geniul său şi de mare cultură.

*

Dacă îl putem iubi pe Enescu îl putem deţine în adevăr şi-n adînc. Îl putem (într-adevăr) cunoaşte. Iar dragostea, trecînd prin admiraţie, urmează inevitabil înţelegerii muzicii sale, a destinului şi geniului său [5].

„A iubi este ceva grav" — afirma maestrul. (A iubi este ceva plin de gravitatea fiinţei şi de aceea a cunoaşterii-experimentării ei.) „Şi mai ales ceva definitiv" — continua tot el.

A dobîndi deci cunoaşterea prin iubire. A dobîndi eternitatea, definitivul prin ea. Iată o mare înţelepciune, ea însăşi iubire!

„A cînta înseamnă a iubi". „Muzica este dragoste — sau nu e nimic", spunea încă George Enescu.

A face muzică deci, înseamnă a cunoaşte dragostea, a realiza dragostea, a fi în dragoste; dar a face muzică, a trăi muzica, a fi în comuniune cu muzica însemnează (cu acest sens al său, adică al dragostei) şi pe *a asculta* muzica. După cum a iubi însemnează a fi în arheul muzicii, a pătrunde în ritmul şi armonia sperată, căutată, încercată şi tălmăcită de muzică. A trăi starea de cîntec.

Dacă a trăi şi experimenta muzica însemnează a trăi şi experimenta dragostea, însemnează că muzica revine la a reprezenta principiul supremei comuniuni, unificări şi inteligibilizări a lumii. Dacă muzica este dragoste iar dragostea este ceva definitiv şi grav urmează de aci că muzica este ceva definitiv şi grav. Ca la Enescu: experienţă a însuşi definitivului şi a gravităţii (fiinţiale); experienţă a începutului (*grav*itatea arheului) şi sfîrşitului (experienţa şi apropierea definitivului însuşi). Dragostea şi muzica: metaforă a uneia pentru cealaltă. În acest fel, dragostea, ca şi muzica, nu numai gnoseologie şi epistemologie, ci chiar ontologie înseamnă. „A fi".

Dar dacă dragostea înseamnă cunoaştere iar muzica — dragoste, rezultă că muzica însăşi înseamnă cunoaştere. Cunoaşterea egalizează cu Dragostea şi cu Muzica. Ele compun o triadă monadică asemeni unui triunghi pretutindeni identic, cu feţele, laturile şi unghiurile la fel. Dacă în afara acestei integrităţi „nu e nimic", cunoaşterea-experimentare a sa înseamnă revelarea Totului, a Întregului identic. De unde, iată iarăşi caracterul grav, ontologic şi de-a pururi viabil al muzicii, părtăşia definitivului şi a gravităţii fiinţei.

Enescu a descoperit deodată universul gîndirii şi al muzicii; pe amîndouă, le-a descoperit ca pe unul şi acelaşi întreg. Ele s-au identificat — drept un *Întreg de destin al geniului* — şi identificate i-au rămas pentru totdeauna. Că „muzica înseamnă gîndire", Enescu a descoperit, după cum declara, atunci, în prima copilărie; că ea înseamnă dragoste, a admis în tinereţe; iar că înseamnă cunoaştere, a conchis în deplina maturitate şi senectute. Dintotdeauna muzica a însemnat raţiune a fiinţei sale, a existării personale.

În afară de dragoste nimic nu e. (Înafară de dragoste nu este decît nimicul.) Deci tot ceea ce este, prin dragoste fiinţînd, există în muzică. În ea se poate oglindi şi prin ea se poate cunoaşte. Muzica, voce, reprezentare şi modalitate a fiinţei fiind, şi mai fiind şi cunoaştere, pătrunderea muzicii înseamnă posesiunea fiinţei (asumarea existentului de către conştiinţă, ridicarea conştiinţei la rang de principiu, putere de determinaţie şi categorie ontică). „Căci acelaşi lucru este a cunoaşte şi a fi" — spunea în vechime înţeleptul Parmenide.

Mesajul ultim al lui George Enescu înseamnă şi este: *a asculta pentru a înţelege, a iubi pentru a cunoaşte* şi *a cunoaşte pentru a fi*. Convingerea lui nerostită era că acel care îi va înţelege muzica va dobîndi (va cunoaşte) Dragostea, va atinge Cunoaşterea, va întrupa astfel înţelepciunea şi va spori (pentru sine) Fiinţa.

Şi însăşi muzica sa invită la un alt mod de existenţă; unul văzut mai uman şi eroic, creator şi plenar; adică: universal şi esenţial, ştient şi potent.

„Ştiu din proprie experienţă că cel mai bun, singurul mijloc de a cunoaşte pe cineva este să-l iubeşti (...) A iubi este ceva grav şi mai ales ceva definitiv". „A cînta înseamnă a iubi". „Muzica este dragoste — sau nu e nimic!"

Aşa grăit-a George Enescu!

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ „GH. ASACHI" IAŞI

NOTE

I. Prolog. Argument pentru idoneitate

[1] *A se vedea volumul lui Vasile Tonoiu,* Idoneismul — filosofie a deschiderii Studiu asupra gîndirii lui Ferdinand Gonseth, Ed. Politică, *Bucureşti, 1972*

[2] *Victor Ernest Maşek*, Mărturia artei *Bucureşti, Ed. Academiei, 1972, p. 46.*

[3] *George Călinescu,* Principii de estetică, *Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1939, p. 19.*

[4] *George Uscătescu,* Ontologia culturii, *Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, 1986, p. 339—340.*

[5] *Ne referim desigur la volumul publicat de Bernard Gavoty în 1955,* Amintirile lui George Enescu; *(trad. rom.) Bucureşti, Ed. Muzicală, 1982. Întrucît acesta constituie fondul principal al citatelor enesciene, aflat la îndemîna oricui, renunţăm la pedanteria de a indica de fiecare dată locul exact de unde am extras fragmentul. Vom da totuşi de înţeles (trimiţînd la Amintirile lui Enescu), mai ales atunci cînd ne oprim la anumite expresii şi mărturii ale artistului mai puţin evocate de enescologi, că aceasta este cartea şi fondul la care facem apel. Cînd trimiterea sau aluzia la volu-, mul autobiografic lipseşte în textul nostru înseamnă că am luat citatul respectiv din alte volume precum, în principal, ar fi* Monografia George Enescu *(vol. I, II) de Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, Bucureşti, Ed. Academiei RSR, 1971; Emanoil Ciomac,* Enescu, *Bucureşti, Ed. Muzicală, 1968; Pintér Lajos,* Mărturii despre George Enescu, *Bucureşti, Ed. Muzicală, 1980. (V. şi Elena Zottoviceanu, Nicolae Missir, Mircea Voicana,* O personalitate a gîndirii şi a artei. Antologie de texte şi gînduri ale lui George Enescu, *în vol.* George Enescu, *Bucureşti, Ed. Muzicală, 1964, p. 11—81).*

[6] *Jean Starobinski,* Textul şi interpretul *(traducere şi prefaţă de Ion Pop), Bucureşti, Ed. Univers, 1985, p. 46.*

[7] *Anton Dumitriu,* Philosophia mirabilis. Încercare asupra unei dimensiuni necunoscute a filosofiei greceşti, Bucureşti, *Ed. enciclopedică română, 1974,*

[8] *op. cit., p. 40—41.*

III. Ce-ar fi putut spune folclorul despre George Enescu

[1] *Începînd cu cuvintele „Între legendele noastre populare", articolul este reprodus şi în Ediţia Academiei,* Mihai Eminescu. Opere, vol. XII, Publicistică 1 ianuarie — 31 decembrie 1881 Timpul *Bucureşti, Ed. Academiei RSR, 1985, p. 105—106.*

[2] *V, vol. III din Constantin Brăiloiu,* Opere *(cuprinzînd antologia publicisticii lui C. Brăiloiu, efectuată şi editată de Emilia Comişel), Bucureşti, Ed. Muzicală, 1974, p. 156—159 şi 141.*

[3] *George Călinescu,* La un portret al lui George Enescu, *(1 noiembrie 1931, data merită reţinută deoarece se leagă de o aniversare de care vom mai vorbi); în vol.* Ulysse, *Bucureşti, Ed. entru literatură, 1967, p. 42—43.*

[4] *V. volumul de versuri* Itinerar liric George Enescu, *Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1961.*

[5] *Ovidiu Varga,* Orfeul moldav şi alţi şase mari ai secolului XX, *Bucureşti, Ed. Muzicală, 1981.*

[6] *Cf.* Monografie, *vol. II, p. 689.*

[7] *Cf.* Monografie, *vol. II, p. 603.*

[8] *Ibidem.*

[9] *Cf. Ştefan Niculescu,* Reflecţii despre muzică, *Bucureşti, Ed. Muzicală, 1980, p. 147.*

[10] *Op. cit.,* p. *159.*

[11] *Eugeniu Speranţia,* Medalioane muzicale, *Bucureşti, Ed. Muzicală, 1966, p. 292.*

IV. Conștientizarea mătcii — ieșirea din matcă

[1] *Prin sigla „CTE" vom trimite întotdeauna la* Catalogul tematic al creației lui George Enescu, *alcătuit de Clemansa Liliana Firca, vol. I (1886—1900), București, Ed. Muzicală, 1985.*

[2] *Această reținere pe care, în comunicare, Enescu o avea față de tot ceea ce se interpunea — fie doar să mijlocească și faciliteze — oralitatea directă, de la gură la ureche. „Enescu nu avea telefon și nici pînă la sfîrșitul vieții n-a avut. Era un instrument de care se temea. Dacă trebuia să telefoneze cuiva, trimitea pe cineva în oraș, să telefoneze de acolo", spune Marcel Mihailovici, în* Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni, *Vol. apărut la Bucureți, Ed. Eminescu, 1987, p. 5.*

V. Perpetua amnezie și anamneză a folclorului

[1] *Exemplele sînt preluate din Gheorghe Ciobanu,* Studii de etnomuzicologie și bizantinologie *București, Ed. Muzicală, 1974,* p. *181, 182.*

VI. Reîntoarcerea la origini? — sau, Persistența și subtilizarea originilor

[1] *V. Ernest Bernea,* Cadre ale gîndirii populare românești. Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității, *București, Ed. Cartea Românească, 1985, în special Partea întîi, cap. I „Ce înseamnă loc", p. 21—44.*

[2] *Pentru momentele muzicale în care Enescu apelează la discursul monodic se pot consulta inventariile mai ample, prezente în Clemansa Liliana Firca, Gheorghe Firca,* Caracteristiques et fonctions de l'unisson chez Georges Enesco, *în* Enesciana II—III, Georges Enesco, musicien complexe, *București, Ed. Academiei RSR, 1981, p. 57—82; și Elena Zottoviceanu,* Concordances esthetiques aux environs de *1900* a propos de la monodie enesciene, *în* Enesciana I. La personalité artistique de Georges Enesco, *București,* Ed. Academiei *RSR, 1976, p. 25—30. Aceasta din urmă vede în unisonul enescian „consacrarea supremă a melodiei", „ideea unei capacități eruptive continue", care „închide în ea însăși toate tensiunile (p. 25, 27, 28). Aprecieri estetice asupra aceluiași aspect aflăm și la Carmen Petra Basacopol,* L'originalite de la musique roumaine a travers les oeuvres de chambre et de scene d'Enesco, Jora et Constantinesco, *București, Ed. Muzicală, 1979. („Monodia enesciană sugerează o forță interioară de mari dimensiuni, un conținut complex, rezultatul unei acumulări și al unei concentrări de energii", p. 36). În genere toți enescologii au constatat virtualitățile polifonice și armonice pe care le acoperă și conține unisonul enescian, întrebîndu-se dacă acesta survine (ca atare) numai din apetența melodică a autorului ori și din gîndirea armonică și polifonică a acestuia. Oricum, ideea că unisonul reprezintă un corolar al sintezei gîndirii muzicale enesciene, și că în virtutea acestei calități și naturi el se revendică principiului primordial și omnigenerator al monodiei, ni se pare inatacabilă.*

[3] *Romeo Ghircoiașiu,* Studii enesciene, *București, Ed. Muzicală, 1981, p. 22.*

[4] *Octavian Lazăr Cosma,* Oedipul enescian, *București, Ed. Muzicală, 1967, p. 79—80.*

[5] *V. investigarea acestui aspect făcută de O. Varga, vol. cit. p. 41 și urm.*

[6] *Ștefan Niculescu,* Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu, *în SCIA nr. 2/1961, p. 428; idem vol. cit. p. 90.*

VII. Coborîrea la temei și noimă, arheu și fire. Matca mătcii și sinea sinelui. Arhealitate

[1] *Într-o temerară încercare de definire a originalității limbajului enescian, O. Varga scrie: „Sintagma etnofonia enesciană subsumează sau alchimizează ansamblul elementelor etnofone ancestrale, folclorice, bizantine și culte, autohtone și europene, din sursă mitologică, protoistorică și istorică a antichității traco-greco-romane, a biglosiei daco-romane, a monoglosiei bizantino-gregoriene medievale, psaltice și laice, a arhaicului modalism folcloric românesc parlando-rubato și*

giusto, a începuturilor muzicii culte orientești, în planul intervalic, metro-ritmic, monodic, etero fonic, polifonic, armonic, dinamic și timbral, care conferă microstraturilor și microstructurilor enesciene acea unicitate bivalentă liber improvizatorică și riguros structurată, inconfundabilă în peisajul muzicii contemporane" (vol. cit., p. 74). Spre deosebire de această poziție, care vede specificul, originalitatea și substanța enesciană ca o sumă, ca ceva obținut prin acumulare, poziție și viziune pentru care expresia dată mai sus, cea mai entuziastă, este și ultima care i s-ar putea da, noi privim însă același subiect ca pe o reformulare ab ovo. *Așa încît ceea ce este orginal, specific enescian, reprezintă o „posibilitate de ființare" a ceea ce survine din acel „inconștient" — dat de ceea ce reprezintă substratul matricial, folclorul —, care are sens de „posibil realizabil". Dacă în citatul care urmează vom înlocui termenii și expresiile pe care noi le-am pus adineaori în ghilimele și care sînt subliniați de autor, cu termenii pe care i-am oferit ca echivalență, vom obține mai clară legătura și procesul dintre folclorul-matcă (înțeles ca fond inconștient al „posibilului") și stadiul ultim pe care-l cucerește acesta la Enescu, ca proprie „posibilitate de ființare". „Mulțimea practic infinită a* posibilităților *de ființare, trans-formare, dispunere sau configurare definește, de asemenea, inconștientul — lume a* posibilului realizabil. (...) Ființa inconștientă poate lua orice formă, *poate* combina *orice formă, ea însăși se poate schimba și trans-forma esențialmente, cufundîndu-se în (și cufundîndu-se cu) producția bogată de forme și imagini pe care* posibilul eflorescent *i le-a furnizat (sau pe care și le-a furnizat, ea însăși, prin acest «posibil absolut»): Corneliu Mircea,* Ființă și conștiință, *București, Ed. Cartea Românească, 1984, p. 68.*

[2] *Constantin Barbu,* Rostirea esențială. Eseu despre reamintirea Ființei, *Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1985, p. 120.*

[3] Opere vol. IV, *București, Ed. Muzicală, 1979, p. 29.*

[4] *Dimitrie Cantemir,* Metafizica *(trad. N. Locusteanu), București, 1928, cap. XI, p. 73—74.*

[5] *C. Barbu,* lucr. cit., *p. 159, 164.*

[6] V. *nuvela acestuia* Archaeus, *considerată de unii ca preambul filosofic al prozei „Avatariile faraonului Tla".*

[7] Studii de muzicologie, *nr. XVII/1983, p. 110. A se vedea de altfel întreg studiul său* Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică, *vol. cit. p. 99—142.*

[8] *idem p. 131.*

[9] *op. cit., (cap. XIX), p. 241.*

[10] *În numerotarea citatelor din Constantin Brâncuși ne folosim în fond de indexul cifric consacrat de Constantin Zărnescu, în vol.* Aforismele și textele lui Brâncuși, *Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1980.*

VIII. Introducere în lumea arheilor. Baza prepentatonică a melodicii enesciene

[11] *Cf. Constantin Brăiloiu,* Opere vol. I, *București, Ed. Muzicală, 1964, p. 320.*

[2] *V. George Breazul,* Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice, *în* Studii de muzicologie *vol. I/1965, p. 7—61 (a se vedea extrem de elocventele sale exemple muzicale de la p. 12—35). C. Brăiloiu,* Despre o melodie rusă, *în Opere, I,* p. *307—399.*

[3] *Cf. Ghizela Suliteanu,* Criterii psihologice în definirea unui sistem de clasificare a muzicii populare. Despre procesele de transpoziție și de substituire, în Revista de Etnografie și Folclor, *tom 24 nr. 2/1979, p. 210. Cercetătoarea insistă asupra apariției sistemului pentatonic prin transpoziția formulelor tri- și bi-sonice (v. p. 205—218). Aceeași problemă era larg dezvoltată și la C. Brăiloiu, st. cit.*

[4] Opere I, *p. 380; V. și studiul* La vie anterieure, *în* Histoire de la musique, *tom I,* Encyclopedie de la Pleyade, *Paris, Ed. Flamarion, 1959, reprod în* Opere vol. II, *1969, p. 189—203*

[5] *G. Breazul este și autorul unei „scări" a descoperirii sunetelor și a dezvoltării sistemului sonor prin extensiune intervalică. Momentele mai importante ale evoluției ar fi marcate de stabilirea bitonului (sol-mi), tricordului (la-sol-mi), tetratonului (la-sol-mi-re), pentacordului (la-sol-mi-re-do) etc. Aspectul evoluției dinspre simplu către complex este reluat, cu noi fundamentări din cadrul folclorului copiilor și al etnomuzicologiei generale, de către G. Sulițeanu, în* Psihologia folclorului muzical, *București, Ed. Academiei RSR, 1980 (v. p. 86).*

„Cucerirea *cvartei este un eveniment de o extremă importanță, poate cel mai însemnat din istoria celor mai vechi culturi muzicale", spune R. I. Gruber în* Istoria muzicii universale, *(trad rom.), București, Ed. Muzicală, 1961, vol. I, p. 19 (v. toată demonstrația și exemplificările sale. de la p. 19—21).*

[6] *Cf. G. Breazul*, Idei curente..., *st./loc. cit.*

[7] *Cf. C. Brăiloiu*, Opere I, *p. 283.*

[8] Despre o melodie rusă *(v. nota 2).*

[9] *Gheorghe Ciobanu*, Național și universal în folclorul românesc, *în* Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, *București, Ed. Muzicală, 1974, p. 29.*

[10] Originea muzicii populare românești, *în vol.* Studii... I *(p. 9—19) p. 12. Insistînd asupra rolului limbii în constituirea intonațiilor specifice unei muzici etnice, tot cu acel prilej Gh. Ciobanu susține că limba română, „acordă prioritate, datorită muzicalității sale specifice" intervalelor de secundă mare, terță mică și cvartă perfectă (v. p. 11—12).*

[11] *Ocneanu Gabriela*, Originea modurilor medievale. Relația lor cu muzica antică greacă, *în* Studii de Muzicologie, *vol. IX/1973, p. 125.*

[12] *Gh. Ciobanu*, Colindele și muzica religioasă, *în* Revista Bisericii Ortodoxe Române *an XV/1947, nr. 1—3, București, Tipografia cărților bisericești, p. 6.*

[13] *Lucr. cit. p. 33.*

[14] *Gheorghe Firca*, Bazele modale ale cromatismului diatonic, *București, Editura Muzicală, 1966, p. 59—62.*

[15] *Gheorghe Firca*, Conceptul modal în muzica lui George Enescu, *în* Studii *de* muzicologie, *nr. IV/1968, București, Ed. Muzicală, 1968, p. 221.*

[16] *Pascal Bentoiu*, Capodopere enesciene, *București, Ed. Muzicală, 1984. p. 132—133.*

[17] *Vol. cit. p. 46.*

[18] *Vol. cit., p. 36. V. întreaga investigație consacrată de autor tricordului enescian cu cvartă mărită (p. 33—44), care reliefează „valoarea expresivă a acestui motiv situat la confluența dintre diatonism și cromatism între limbaj folcloric și limbaj universal realizat în propria sa gîndire muzicală" (p. 44).*

[19] *Vol cit., p. 471.*

[20] *Octavian Lazăr Cosma*, Oedip-ul enescian, *București, Ed. Muzicală, 1967, p. 81.*

[21] *Vol. cit., p. 452. De altfel P. Bentoiu a realizat cîteva riguroase statistici, chiar și un riguros tabel cuprinzînd prezența celulelor x, y și z în creația lui Enescu. Astfel el remarcă existența celulei x pe tot parcursul creației enesciene, activizarea celulei y tot mai puternică de la Oedip încoace, celula z fiind iarăși prezentă în tot timpul vieții de creație. În suita Impresii din copilărie exegetul stabilește pentru prima parte, „Scripcarul" (sau „Lăutarul") numărul de 20 celule x, 7—8 de y și minimum 45 z. În partea II-a, „Cerșetorul", lipsește z; în III, „Pîrîu..." frecvența iu x este aceea a lui y + z împreună; în IV, „Păsări..." lipsește x; în V, „Cîntec de leagăn" este prezent doar z; VI, „Greieri", rol tematic deține simplul semiton (onomatopeic); în VII. „Luna", domină z, sporadic apărînd x și y; în VIII, „Vîntul în horn", se prevalează (tematic) de un cromatism întors dedus din y, exploatat și de IX, „Furtuna". X, „Răsărit de soare" posedă doar 2—3 formule x, y în timp ce z are aproximativ 20 de apariții. Tot P. Bentoiu le descoperă valențe psthologice care s-ar adăuga acestor celule intonaționale: neliniște și stare depresivă pentru x; anxietate, inexplicabil, dar și echilibru major, cosmic, pentru y; și, pentru z, liniște, împăcare, echilibru interior (v. pentru toate acestea p. 449—452).*

[22] *Valentin Timaru în vol. său* Simfonismul enescien, *teză de doctorat, mss. în Biblioteca Conservatorului de muzică „G. Dima", Cluj-Napoca, 1982.*

[23] *vol. cit., p. 44.*

[24] *Numim astfel formula cromatică obținută prin alipirea unui porrectus și torculus ceastă aproape cambiată răsturnată care poate conține una sau două celule de cromatism întors.*

[25] *Atragem atenția că inclusiv despre o formulă mai „cuminte", mai aproape de forma arhetipală a clasicului tricord x (2M — 3m), ne referim la x_4: 2m — 3M, într-un studiu fundamental pentru problema „ciclismului intervalic" enescian, Adrian Rațiu spunea că acest tricord „devine un fel de autograf muzical al compozitorului" (v.* Principiul ciclic la George Enescu, *în* Studii de Muzicologie, *IV/1968, p. 205—211; cit. p. 207). Se recunoaște deci pretutindeni în cadrul formulelor tricordale „pecetea enesciană" și, în ultimă instanță, în ciuda modului fragmentar și limitat in care s-au lăsat convinși și s-au exprimat cercetătorii, este clar faptul că însăși* originalitatea *enesciană își caută în universul prepentatonic, cel al formulelor melodice arheale, definiția esențială și locul material de obiectivare și de pornire.*

[26] *În privința identificării, analizării și interpretării leitmotivelor din opera* Oedip *v Lucian Voiculescu,* Enescu și opera sa Oedip, *București, Ed. de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 177—201; și mai ales O. L. Cosma, vol. cit. p. 102—188.*

[27] *V. P. Bentoiu, vol. cit., p. 504 și Valentin Timaru,* Analiza Simfoniei de cameră a lui George Enescu *în vol.* Centenarul George Enescu, *București, Ed. Muzicală, 1981, p. 227—245.*

[28] Monografia George Enescu, *vol. II, p. 959.*

[29] *V. Dorian Varga*, La presence de la cellule B-A-C-H dans le Quator a cordes op. 22 no 2 de Georges Enesco, *în* Enesciana, I, *p. 83—92. Amendamentul menţionat îi aparţine lui P. Bentoiu*, vol. cit. p. *523—524.*

[30] *Teoretizînd pentatonia C. Brăiloiu stabilea drept un principiu caracteristic faptul că toate melodiile care se supun sistemului se desfăşoară pe un ambitus de o mare întindere (v. st. cit.* Despre o melodie rusă). *Acestei constatări să îi alăturăm şi pe aceea în urma căreia Emilia Comişel conchidea că existenţa structurilor pendulatorii (terţa oscilantă) în cadrul cîntecelor populare româneşti dovedeşte, sau se revendică unui substrat pentatonic (v.* Folclor muzical, *Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1967, p. 146); amîndouă din aceste observaţii şi demonstraţii confirmînd, prin aspectele puse în vedere şi care sînt proprii şi limbajului enescian, că acest din urmă limbaj porneşte şi se manifestă prin elemente şi principii ale arhealităţii. Că Enescu porneşte de la fundamentele prepentatoniei.*

IX. Încercare asupra relevanţei filosofice a arheilor enescieni. Eseu de estetică experimentală

[1] *V. C. D. Georgescu, st. cit., p. 104—106.*

[2] *idem, p. 106.*

[3] *V. Carl Gustav Jung*, l'Inconscient dans la vie psychique normale et anormale, *Paris, (f. ed.), 1928 cap. VII:* Les domaignes de l'Inconscient collectif, *p. 149—181.*

[4] *C. G. Jung*, l'Inconscient, *p. 104; v. şi cap. V:* l'inconscient individuel et l'inconscient supraindividuel ou collectif, *p. 107—132; ibidem, p. 162—163.*

[5] *Stephane Lupasco, L' Energie* et la matiere psychique, *Paris, Ed. Julliard, 1973, p. 194.*

[6] *Charles Baudouin, L' Oeuvre* de Jung et la psychologie complexe, *Paris, Payot, 1963, p. 178.*

[7] *Mircea Eliade*, Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux, *Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 13—14.*

[8] *cf. Al. Tănase*, Filosofia ca poesis sau dialogul artelor, *Bucureşti, Ed. Eminescu, 1985, p. 75.*

[9] *Herbert Read*, Originile formei în artă, *Bucureşti, Ed. Univers, 1971, p. 100.*

[10] *C. G. Jung, L'*energetique psychique, *p. 69.*

[11] *Andrei Pleşu*, Ochiul şi lucrurile, *Bucureşti, Ed. Meridiane, 1986, p. 19.*

[12] *st. cit., p. 117.*

[13] *I. M. Lotmann.* Studii de tipologie a culturii, *Bucureşti, Ed. Univers, 1974, p. 13.*

[14] *Liviu Rusu*, Logica frumosului, *Bucureşti, Ed. pentru literatură universală, 1968, p. 82, 86*

[15] Radu Constinescu, *Intuiţie artstică prospectivă*, Univ. din Bucureşti Lab. de cercetări prospective, Bucureşti, Centrul de multiplicare al Univ, din Bucureşti, 1971, p3.

[16] idem, p4.

[17] idem, p. 9, 10, 11, 12

[18] *Theodor Ribot*, Essai sur l'imagination creatrice, *Paris, Ed. Felix Alcan, [ed. a IV a, 1921, p. 22.*

[19] *În contextul de faţă, aluziile şi trimiterile noastre la Martin Heidegger se referă în primul rînd la acel fond al gîndirii sale accesibilizat nouă prin intermediul antologiei de texte selectate şi traduse de Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger în vol. Martin Heidegger*, Originea operei de artă, *Bucureşti, Ed. Univers, 1982.*

[20] *Pentru sensurile conceptului de adevăr („aletheia"), de care ne prevalăm în paginile noastre v. admirabila carte a lui Anton Dumitriu,* Aletheia. Încercare asupra ideii de adevăr în Grecia, antică, *Bucureşti, Ed. Eminescu, 1984.*

[21] *v. nota 13.*

[22] *Iată ce adnotează Ştefan Niculescu cu privire la semnificaţiile acestui „stilism enescian (vol. cit. p. 101—102). „Opera lui George Enescu confirmă deci principiul « makam" observat de Szabolcsi Bence în muzica populară şi cultă. După cum remarcă muzicologul maghiar», în ambee arte există un număr mic de idei fundamentale, dar, în schimb, un extrem de mare numă, de variaţili pe aceste idei. Szabolcsi Bence scrie: « ... un mare artist cizelează o viaţă întreagă aceeaşi temă aleasă, respectiv acelaşi model de melodie. Se apropie de aceasta din diferite părţi, îi descoperă sensuri mereu noi, se contopeşte într-atîta cu ea, încît ideea melodică filtrată de propria sa personalitate devine o imagine caracteristică pentru întreaga sa artă. În acest fel, un motiv de cîteva note, cîte o notă muzicală au însoţit pînă la sfîrşit viaţa lui Mozart, Beethoven,sau chiar Bartok, pentru ca să fulgere în faţa lor mereu, cu sensuri noi, în momentele marilor cotituri din viaţa lor. (Să ne gîndim numai la „cartea de vizită" de patru note a lui Mozart care l-a însoţit din copilărie pînă în ultima sa lucrare.) Nu numai arta unei epoci sau a unui popor poate avea în acest fel o unitate tematică ci şi dezvoltarea personală a artistului (...) am putea urmări predominarea ideii centrale şi realizarea sa din ce în ce mai limpede în viaţa şi creaţia fiecărui artist mare. (S-a spus*

despre filosofi, dar poate că este valabilă pentru fiecare creator: cu toţii facem variaţii pe o singură idee fundamentală, în cursul întregii noastre vieţi.)».

[23] *I. M. Lotmann, vol. cit., p. 38.*

[24] *O. L. Cosma, vol. cit., p. 109; v. şi p. 110.*

[25] *În cele care urmează vom încerca să refacem o legătură (originară) între teoria muzicală şi speculaţia matematică, redezvăluind totodată rezervele aritmologice ale practicii şi speculaţiei muzicale, evocînd atît ca premisă cît şi ca constatare observaţia deja formulată de Alain Danielou: „Orice muzică se bazează pe raporturi sonore, a căror studiu ne duce spre o lume străină, cea a simbolismului numeric. Este dificil de explicat efectul produs de către anumite forme muzicale dacă nu se admite că numerele corespund realmente unor concepte, unor principii abstracte, şi că aplicarea lor în toate domeniile realităţii fizice, care ascultă de legi absolute şi inevitabile, constituie cheia nu numai a naturii, materiei şi formei, dar inclusiv a substanţei ideilor şi emoţiilor"* (Traité de musicologie comparée, *Paris, Ed. Hermann, 1959, p. 11).*

[26] *Matila Ghyka,* Estetica şi teoria artei, *Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, 1981, p. 29.*

[27] *Pentru simbolistica numerelor v. C. D. Georgescu,* A study of musical archetypes, I The simbolic of numbers, *în* Revue Roumanie d'Histoire d'Art, *tome XXI/1984, Serie Theatre, Musique, Cinema, p. 57—67; de asemenea Florica T. Campan,* Povestiri cu proporţii şi simetrii, *Bucureşti, Ed. Albatros, 1985, p. 52—54. Dar cu deosebire Matila Ghyka vol. cit. p. 36—48.*

[28] *M. Ghyka, vol. cit., p. 37.*

[29] *Gabriel Liiceanu,* Tragicul, *o* fenomenologie a limitei şi depăşirii, *Bucureşti, Ed. Univers, 1975, p. 36.*

[30] *ibidem.*

[31] *idem, p. 37.*

[32] *vol. cit., p. 255.*

[33] *George Uscătescu,* Proces umanismului, *(trad. rom.), Bucureşti, Ed. Politică, 1987, p. 29.*

[34] *idem. p. 28; Puţin mai înainte însă (p. 26), gînditorul deja detaliase problema. „Omul modern (...) este omul căruia gîndirea i-a atribuit drept ipostază definitorie sensul limitei. Este fiinţa ontologic limitată, metafizic destinată mărginirii. « Cultura modernă poate gîndi omul, căci gîndeşte finitul pornind tocmai de la om». Se pretinde că această imagine a omului este absolut nouă. (...) Gîndirea modernă în ansamblu, în creaţia ei caleidoscopică, stă sub semnul descoperirii omului, legat pe vecie de propria sa mărginire".*

X. Reflecţii asupra biografiei omului interior ca filosofie trăită

[1] *Petru Comarnescu, Kalokagathon.* Cercetare a corelaţiilor etico-estetice în artă şi în realizarea-de-sine, *(1931), în vol. antologic* Kalokagathon, *Bucureşti, Ed. Eminescu, 1985, p. 157.*

[2] *E. Ciomac, vol. cit., p. 27.*

[3] *idem p. 13.*

[4] *Cf. Vasile Bogdan,* Ei l-au cunoscut pe Enescu, *Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1987, p. 52*

[5] *E. Ciomac, vol. cit., p. 15.*

[6] *E. Ciomac,* George Enescu, *Tîrgu-Mureş, Tip. Speranţa, f.a. (1915), p. 6.*

[7] Monografie, *v. II, v.p. 602—613.*

[8] *E. Ciomac,* Enescu *(1968), p. 16.*

[9] *Ştefan I. Neniţescu,* Istoria artei ca filosofie a istoriei, vol. I, Teoria criticei, *(reed.), Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, 1985, p. 343, 345.*

[10] *idem p. 344, 345, 346.*

[11] *idem p. 346—347.*

[12] *ibidem.*

[13] *Despre Enescu, Marcel Mihalovici îşi aminteşte: „Ethosul muzical mergea la el mînă în mînă cu ethosul vieţii. El personifica pentru mine deontologia muzicală, deontologia morală chiar". Vol. cit. p. 51.*

[14] *Cf. Juan Corredor,* De vorbă cu Pablo Casals, *(trad. rom.), Bucureşti, Ed. Muzicală, 1969, p. 8—9.*

[15] *Citäm în cele ce urmează din Yehudi Menuhin,* Călătorie neterminată *(trad. rom.), Bucureşti, Ed. Muzicală, 1980.*

[16] *idem p. 61, 64.*

[17] *idem, p. 65.*

[18] Colocviul Brâncuşi *(13—15 oct. 1967), Bucureşti, Ed. Meridiane, 1968, p. 169.*

[19] *M. Mihailov,* Skriabin, *(trad. rom.), Bucureşti, Ed. Muzicală, 1972, p. 13.*

[20] *George Uscătescu*, Brâncuşi şi arta secolului, *(trad. rom.), Bucureşti, Ed. Meridiane, 1985, p. 44.*

[21] *Principalele aluzii şi citate cucliniene le extragem din vol. lui Ella Istraty şi Dan Smântînescu.* Convorbiri cu Dimitrie Cuclin, *Bucureşti, Ed. Muzicală, 1986.*

[22] *V. Anton Dumitriu*, Philosophia mirabilis. Încercare asupra unei dimensiuni necunoscute a filosofiei greceşti, *Bucureşti, Ed. encilcopedică română, 1974.*

[23] *Reaccentuăm şi reamintim, pentru lectorul care a pierdut din vedere principiile şi premizele cu care lucrăm şi este tentat să creadă că are de a face cu literatură şi idealizare, readucem aminte că facem aici o biografie „interioară" şi nu una exterioară. Chiar dacă în aceea exterioară mulţi creatori au clacat, chiar dacă un Eminescu a sfîrşit în nebunie sau un Brâncuşi şi-a avut şi el partea de boemie şi nu s-a înstrăinat de bucuriile materialităţii trupeşti, chiar dacă şi un Enescu şi-a avut crizele sale afective şi dependenţele sale sentimentale, nimic nu ne împiedică să le considerăm realizarea în spirit drept biografie esenţialistă şi genială.*

[24] *Mircea Florian*, Antinomiile credinţei. Religie şi filosofie, *Bucureşti, Societatea Română de filosofie, 1936, p. 8,10.*

[25] *V. şi frg. din* Antologie de filosofie românească *(antologie şi prezentări de Mircea Mâciu), Bucureşti, Ed. Minerva, 1986, vol. II. p. 225—240, 234.*

[26] *Cf. Pinter Lajos, vol. cit. p. 110.*

[27] Philosophia... *p. 146. Iar cu un alt prilej, acelaşi filosof nota: „Omul care ştie este foarte puţin; omul care face este tot atît; dar omul care este, pentru că ştie, este un zeu.*

Gîndirea orientală a cunoscut această idee extraordinară a cunoaşterii, ca expresie a puterii. (...) Adevărata cunoaştere exprimă însăşi puterea spiritului, grandoarea şi libertatea lui. A cunoaşte realmente, înseamnă pentru spirit, a fi. Şi a fi, înseamnă a deveni din ce în ce mai liber, mai puţin încătuşat, mai amplu.

Libertate — ştiinţă — putere, iată trei ipostaze care nu reprezintă decît feţe ale aceluiaşi realităţi: spiritul" (Orient şi Occident, *Bucureşti ,1943, p. 184—185).*

[28] *Ernst Cassirer*, Essai sur l'homme, *(trad. fr.), Paris, Les Editions de minuit, 1975, p. 20.*

[29] *Cf. Pinter Lajos, vol. cit.*

[30] *„Aceştia sînt oamenii mari ai istoriei, ale căror scopuri cuprind substanţial, a căror voinţă este spiritul universal... De aceea ceilalţi urmează pe aceşti călăuzitori de suflet, căci sînt atotputernica forţă a spiritului lor intern, care li se arată dinainte" (Hegel). Despre genii şi Nietzsche spunea că la ei, „totul se petrece în cel mai înalt grad de nelibertate, dar ca într-o furtună de simţămint de libertate, de necondiţionalitate, de putere, de dumnezeire" (ambele citate, cf. St. I. Nenitescu, vol. cit., p. 344).*

[31] *Enescu s-a manifestat pe podium doar ca violonist, dirijor, pianist, violist şi organist, dar se ştie bine că putea să cînte şi la violoncel, flaut şi corn, ba chiar că ar fi putut fi un vocalist remarcabil. Lucrări precum Cantabile şi presto pentru flaut şi pian sau Legenda pentru trompetă trădează o prea fină cunoaştere şi intuire a timbralităţii şi posibilităţilor tehnice şi expresive ale acestor instrumente ca să nu ne oblige la presupunerea că autorul lor se apropiase destul de bine şi de aceste instrumente.*

[32] *Manuela Tănăsescu*, Eseu despre etapele creaţiei, *Bucureşti Ed. Cartea Românească, 1975, p. 23.*

[33] *Maximilian Costin*, Un geniu al neamului românesc. George Enescu, *Tîrgu Mureş, Ed. Muzica, 1932, p. 33.*

[34] *Emanoil Ciomac*, Pagini de cronică muzicală, *vol. II (1939—1958), Bucureşti, Ed. Muzica, 1980, p.877—89.*

[35] *idem*, Enescu *(1968), p. 205.*

[36] *ibidem, p. 16—19.*

[37] *ibidem, p. 214.*

[38] *Octavian Paler*, Un muzeu în labirint. Istoria subiectivă a autoportretului, *Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 61.*

[39] *„« Iată un om », a spus Napoleon despre Goethe cînd l-a văzut intrînd în cabinetul său. la Erfurt. Enescu, şi el, a fost un om în sensul cel mai profund al cuvîntului" (M. Mihalovici, vol. cit., p. 51).*

[40] *idem, p. 50.*

XI. „Ultimul Enescu", sau, ce este heterofonia

[1] *V. M. Heidegger, op. cit.*

[2] *În acest sens opinia exegeților este unanimă. „Polifonia multivocalică evoluează către heterofonie", iar aceea enesciană reprezintă „punctul cel mai avansat al unei extraordinare tehnici (și aptitudini) polifonice, stadiu la care însuși Enescu a ajuns abia în urma unei evoluții relativ îndelungate", scrie P. Bentoiu (vol. cit., p. 567, 570).*

[3] *Tiberiu Alexandru*, Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc, *în rev.* Muzica *nr. 9/1958—10/1960; idem în vol.* Folcloristică, organologie, muzicologie, *vol. II, București, Ed. Muzicală, 1980, p. 22—116.*

[4] Ritmul copiilor, în Opere vol. I, *p. 128* .

[5] V. *Clemansa Firca*, Heterofonia în creația lui George Enescu, *în* Studii de Muzicologie, *vol. IV/1968, p. 307—314; Ștefan Niculescu*, Eterofonia, în Studii de Muzicologie, *vol. V/1968 p. 63—78; idem*, Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia, *în* Studii de Muzicologie, *vol. VIII/1972, p. 133—141.*

[6] *„Definesc, în genere, eterofonia drept superpoziția la o structură primară a aceleiași structuri schimbate de* aspect *(...) În eterofonie coincid mai multe aspecte ale unei formulări fundamentale .(...) acest mod de combinație deduce o colectivitate de structuri plecînd de la un model individual" (St. Niculescu*, Eterofonia, *loc. cit., p. 66). Același autor va considera și se va stabili la definiția fenomenului drept „un fel de tulburare improvizatorică a cursivității unimelodice, plasată între etape de unison sau octavă" (Analiza..., p. 138). O formulare însă la care putem subscrie și care se înscrie în cercul și planul de referință al discuției noastre o întîlnim totuși puțin mai departe (eterofonia propriu-zisă este „caracterizată prin distribuția simultană, la diferitele voci suprapuse a unui același material muzical, prezentat în diverse variante pentru fiecare voce în parte...", ibidem), atinsă parțial și de Clemansa Firca (plurivocalitate constituită „prin producerea simultană a unei melodii și a variantelor ei" st./loc. cit. p. 307).*

[7] *„Existența nu se desfășoară pentru român, în esență, pe planul faptului, ci pe acela al felului de a fi", „negația nu are funcțiunea de suprimare a existenței ci numai de ordonare a posibilităților de limitare a felului ei de a fi". „Planul existenței adevărate nu este deci pentru român planul în care lucrurile se fac și se desfac, ci planul unde își actualizează posibilitățile lor de ființă" (Mircea Vulcănescu*, Dimensiunea românească a existenței, *1943, în rev.* Viața românească, *nr. 1—2/ 1980, V. și C. Noica*, Sentimentul românesc al ființei, *București, Ed. Eminescu, 1978. De asemenea E. Bernea, op. cit.*

[8] *Vol. cit. p. 288.*

XII. „A fost odată ca niciodată". Notă la o poveste a întîmplărilor culturale

[1] *V. Lucian Blaga*, Trilogia culturii, *în* Opere 9, *București, Ed. Minerva, 1985, lucrarea* Spațiul mioritic, *p. 189—334. Citatele sînt selectate preferențial din ultima secțiune a lucrării.* Apriorism românesc, *idem p. 327—334.*

[2] *Dar creatorul nu resimțea imanența ondulatoriului doar în planul acesta. E. Ciomac ne-a reprodus alte cuvinte ale lui Enescu, dintr-unul din momentele sale de mare intimitate și revelație sufletească: „Azi încă, în culcușul meu de om bătrîn, mi se pare adesea, prin somn, că stut încă o ființă ce doarme prin timpuri... Dar am conștiința că toate cele trăite într-o viață sînt prezente. Clipa visului meu de astăzi e aceeași cu cea de acum jumătate de veac. Toate sînt în jurul meu laolaltă. Unde începe cercul, unde sfîrșește? Toate retrăiesc în mine, au fost, sînt și vor reveni, toate se reîntorc, răsărituri și apusuri..." (vol.* Enescu, *1968, p. 24—25; subl. ne aparține).*

[3] *În* Muzica simfonică romantică — modernă. *1890—1930.* Ghid, *vol. III, București, Ed Muzicală, 1974, p. 260—290, Georg Wilhelm Berger urmărește și demonstrează un asemenea principiu al polarităților („romantism — neoclasicism", „tendințe de rapsodizare și tendințe de dezvoltare simfonică") atît din punct de vedere istoric, în creația integrală ca și în interiorul perioadelor de creație enesciană, cît și din punct de vedere morfologic, în structurile și conținutul pieselor.*

[4] *Ion Heliade Rădulescu*, Equilibru intre antithesi sau Spiritul și materie, *Bucuresci, (f. ed.), „publicat de la 1859 pîne la 1869", p. 13.*

[5] *idem, p. 13—14.*

[6] *V. Vasile Conta*, Teoria ondulațiunii universale, *în vol.* Opere filosofice, *(ed. îngrijită, un studiu introductiv, comentarii și note de N. Gogoneață), București, Ed. Academiei RSR, 1967 p. 230.*

[7] *Op. cit., p. 12.*

[8] *Iar faptul că Brâncuşi s-a inspirat pentru Coloana sa chiar de la forma spiralei ni-l dovedeşte chiar un bun prieten de-al său. „Ştiti de unde i-a venit ideea? Chiar el mi-a spus-o, da, da. Avea un şurub de teasc în atelierul lui, şi asta îl interesase: să reproducă o anumită mişcare infinită, ca şurubul" (M. Mihailovici, vol. cit. p. 95).*

[9] *Athanase Joja*, Filosofie şi cultură, *Bucureşti, Ed. Minerva, 1998. p. 15.*

XIII. Am biruit destinul — am ieşit din folclor!

[1] *Vasile Vasile*, Enescu şi Caudella, *în vol.* Enesciana I V. Georges Enesco — compositeur roumain, *(coord. M. Voicana), Bucureşti, Ed. Muzicală, 1985, p. 133—146.*

[2] *V. C. Noica*, Sentimentul . . . *(lucr. cit.).*

[3] *Mihail Dragomirescu*, Ştiinţa literaturii, vol. I. Introducere în ştiinţa literaturii — Estetica literară, *Bucureşti. Ed. Institutului pentru literatură, 1926, p. 106.*

[4] *La originile muzicilor savante să ne aducem aminte că nici măcar semitonul nu era constitutiv, apărînd doar ca pien, ca element mobil, ornamental, foarte rar, neregulamentar. Sistemele anhemitonice, se pare, au fost prime şi specifice culturilor orientale, atît de raţionalist-speculative. „Se pare că în primele perioade de dezvoltare a muzicii, multe popoare au avut teamă să utilizeze intervale mai mici de un ton", remarca Helmholtz (cf. C. Brăiloiu, Opere I, p. 342).*

[5] *Leo Frobenius*, Paideuma. Schiţă a unei filosofii a culturii. *(Aspecte* ale culturii şi civlizaţiei africane), *(1921), (trad. rom.), Bucureşti, Ed. Meridiane, 1985, p. 29—30.*

[6] *Heinrich Zimmer*, Introducere în civilizaţia şi arta indiană, *(trad. rom.), Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983, p. 287.*

[7] *Mircea Eliade*, Mythes, reves et mysteres, *Paris, Gallimard, 1957, p. 76-77.*

[8] *La Brâncuşi, „«influenţele» vor fi declanşat un fel de anamneză, ducînd în mod obligatoriu la auto-descoperire. Întîlnirea cu creaţiile avangardei pariziene sau ale lumii arhaice (Africa) va fi declanşat o mişcare de «interiorizare», de întoarcere spre o lume tainică şi de neuitat, fiind, în acelaşi timp, o lume a copilăriei şi a imaginarului" (M. Eliade*, Brâncuşi şi mitologia, *trad. de D. Ciachir*, în *rev. Ateneu*, nr. *12/1985, p. 16).*

XIV. Ubicuitatea numită George Enescu. Patru definiţii ale enescianităţii

[1] *M. Mihalovici, vol. cit., p. 44.*

XVI. Epilog. Reargument pentru idoneitate

[1] *Platon va fi spus deja că dialogul interior, lipsit de sunete, al sufletului cu el însuşi, nu e altceva decît însăşi gîndirea* (Sofistul, *263 e).*

[2] *V. pentru toate acestea A. Dumitriu*, Philosophia. . . .

[3] *idem, p. 40.*

[4] *Cf. idem, p. 35.*

[5] „Dragostea, *cea care de fiecare dată este cutremurată ori însufleţită de o operă, nu poate fi înlocuită cu nimic;* numai ea *este aceea care creează premisele pentru parcurgerea vizionaristă a întregului din opera de artă pentru că acest întreg — dacă este cu adevărat o operă grandioasă care lucrează şi peste vremi — nu este altceva decît dragoste. Fiecare element în parte poate fi cuprins, într-o măsură mai mare sau mai mică cu intelectul, întregul însă poate fi cuprins doar cu sentimentul viu al iubirii". Cuvintele aparţin unui alt muzician profund, de înaltă conştiinţă filosofică şi etică, Wilhelm Furtwangler. (V. vol.* Pagini de jurnal, *antologie de texte şi traducere de Corina Jiva, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1987, p. 145.)*

ISBN 973-42-0103-4

LEI 100

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA